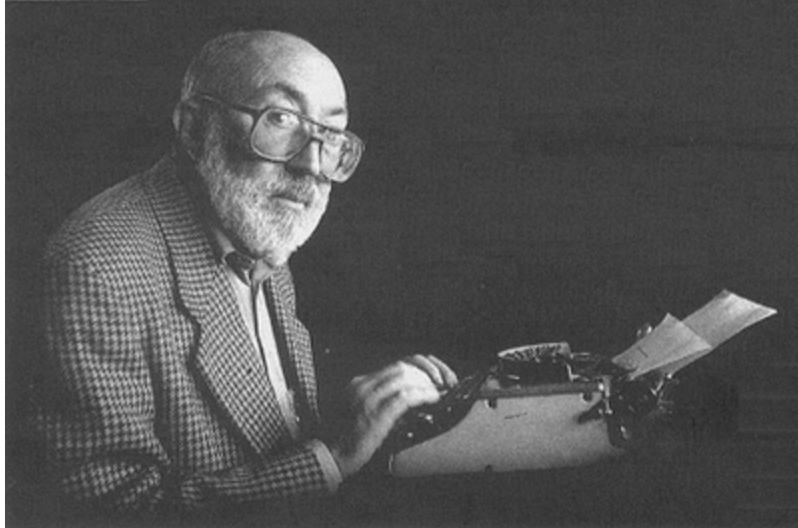


El teatro de Emilio Carballido



Emilio Carballido (1925 – 2008)

DANIEL VÁZQUEZ TOURIÑO

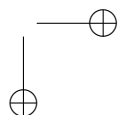
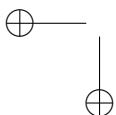
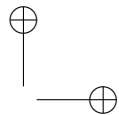
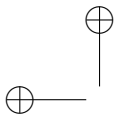
La teatralización de la realidad como discurso ético
El teatro de Emilio Carballido

TESIS DOCTORAL

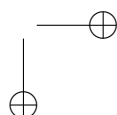
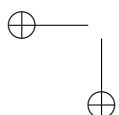
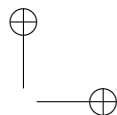
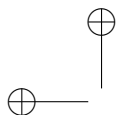
DIRECTORA: SELENA MILLARES MARTÍN



Junio de 2008



Para Barbora, Emma y Tristán



Índice general

Agradecimientos	XI
Shrnutí v češtině	XV
Introducción	1
CAPÍTULO 1 El teatro ético de Emilio Carballido	19
1.1. Emilio Carballido y la generación del cincuenta	20
1.1.1. Cronología de una dramaturgia	20
1.1.2. Carballido en la generación del cincuenta	22
1.2. Características del teatro de Emilio Carballido	26
1.2.1. La «ética del perspectivismo»	27
1.2.2. Concepción del teatro	29
1.2.3. Estética dramática	31
1.3. Primeras obras	34
1.3.1. La vanguardia como medio para sembrar la duda . . .	35
1.3.2. <i>Auto sacramental de la zona intermedia</i>	39

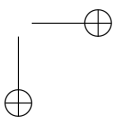
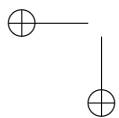
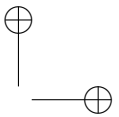
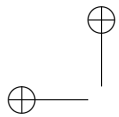
1.3.3. «El suplicante»	41
1.3.4. Conclusión	43
CAPÍTULO 2 Teatro de la cotidianidad	45
2.1. Piezas costumbristas	46
2.1.1. Realismo, costumbrismo, cuarta pared	46
2.1.2. El costumbrismo de Emilio Carballido	48
2.2. El metadiscurso	51
2.2.1. Los distintos niveles de realidad	52
2.2.2. El arte y la mirada	54
2.2.3. Dos ejemplos	55
2.3. La familia	58
2.3.1. <i>Rosalba y los Llaveros</i>	59
• La familia como cruce de miradas-discurso, 62. • El si-	
coanálisis y el humor, 64.	
2.3.2. <i>Fotografía en la playa</i>	66
• El mar, 70. • El tiempo, 72.	
2.3.3. <i>Escrito en el cuerpo de la noche</i>	78
• El comienzo de la película de la vida, 80. • La conden-	
sación dramática como recurso, 84.	
2.3.4. Otras obras de la cotidianidad y la familia	87
• La familia: comunidad de pigmaliones, 88. • La familia	
y la sociedad, 93.	
2.3.5. La familia: recapitulación y conclusiones	98
2.4. La mujer	99
2.4.1. La mirada femenina contra la sociedad	101
• <i>Orinoco</i> , 101. • <i>Rosa de dos aromas</i> , 103.	
2.4.2. La mujer en el teatro de Carballido	106
• La prohibida mirada femenina, 106. • La mutilación	
como origen de otras mutilaciones, 109. • La mirada fe-	
menina y la poesía, 111.	
2.5. Conclusiones	113
CAPÍTULO 3 Teatro y sociedad	117
3.1. Consideraciones previas	119
3.1.1. Carballido y el teatro épico	119

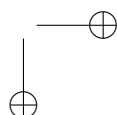
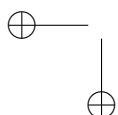
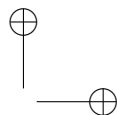
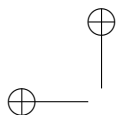
ÍNDICE GENERAL

VII

3.1.2. Distintos acercamientos al teatro social	123
3.1.3. Un ejemplo temprano: «Los pastores de la ciudad» . . .	126
3.2. El teatro de crítica social	129
3.2.1. Didactismo revolucionario	130
• <i>Un pequeño día de ira</i> : el teatro guía al pueblo, 130.	
• <i>¡Silencio, pollos pelones, ya les van a echar su maíz!</i> : los límites del teatro didáctico, 135.	
3.2.2. México y el vecino del norte	140
• <i>Acapulco, los lunes</i> , 141. • <i>Ceremonia en el templo del tigre</i> , 147.	
3.2.3. Teatro de denuncia de la posición de la mujer	152
• <i>Engaño colorido con títeres</i> , 154. • <i>La prisionera</i> , 158.	
• <i>Vicente y Ramona</i> , 160. • <i>Conclusiones</i> , 163.	
3.3. Teatro «histórico»	165
3.3.1. <i>Homenaje a Hidalgo</i>	167
3.3.2. <i>Almanaque de Juárez</i>	169
3.3.3. <i>José Guadalupe</i>	171
3.3.4. <i>Tiempo de ladrones</i>	173
3.3.5. <i>Querétaro imperial</i>	175
3.4. Conclusiones	176
CAPÍTULO 4 El ritual de la fantasía	181
4.1. El ritual de la muerte	186
4.1.1. <i>El lugar y la hora</i>	187
4.1.2. <i>La hebra de oro</i>	189
4.1.3. <i>Las flores del recuerdo</i>	193
4.1.4. Conclusiones	195
4.2. Perversión de las convenciones	196
4.2.1. En las cadenas del mito	197
• <i>Medusa</i> , 199. • <i>Teseo</i> , 203.	
4.2.2. Comedias de enredo	205
• <i>El relojero de Córdoba</i> , 207. • <i>Te juro, Juana, que tengo ganas</i> , 211.	
4.3. Al final de la escapada	216
4.3.1. La libertad tras las rejas del parque	218

• <i>El día que se soltaron los leones</i> , 219. • <i>Las cartas de Mozart</i> , 222.	
4.3.2. Un nuevo mundo ante los ojos	230
• <i>Los esclavos de Estambul</i> , 230. • <i>Zorros chinos</i> , 234.	
4.4. <i>Yo también hablo de la rosa</i>	238
Conclusiones	249
Obras de Emilio Carballido	263
Abreviaturas	269
Bibliografía consultada	275
Índice alfabético de nombres y conceptos	283





Agradecimientos

En primer lugar quiero expresar mi agradecimiento a la Fundación Caja Madrid, cuya Beca de Humanidades ha sido una ayuda económica indispensable para llevar a cabo esta investigación.

Por razones parecidas siento un reconocimiento especial hacia el Departamento de Lenguas y Literaturas Romances de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Masaryk. Para mí resulta inimaginable pensar que podría haber llevado a buen puerto este trabajo sin la estabilidad, la libertad y, sobre todo, el apoyo a mi investigación que me ha aportado esta institución desde que llegué a ella en 2002. Doy las gracias especialmente al jefe del departamento, profesor Kyloušek, y, sobre todo, a mis compañeros de la Sección de Filología Hispánica, por hacerme sentir parte de un proyecto en el que mis esfuerzos tienen sentido. Děkuji Vám.

«La redacción de una tesis doctoral es como una carrera de fondo en la que uno está siempre solo», soledad a la que hay que añadir en mi caso los años que se ha prolongado la elaboración de este trabajo y la distancia (geográfica y de la otra) que me separa de Madrid. Sin embargo, la soledad no ha sido desorientación gracias a que siempre he dispuesto de una luminosa referencia que, desde la Universidad Autónoma de Madrid, me permitía mantener

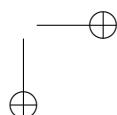
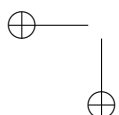
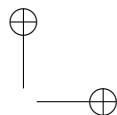
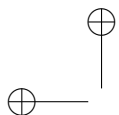
la confianza en lo que iba haciendo. Junto a una tutoría impecable y unos consejos de los que sacaré provecho durante toda mi carrera académica, la profesora Selena Millares me ha mostrado todo este tiempo una paciencia, dedicación, cariño y buen juicio que aprecio como un tesoro. Agradezco también la presencia y el compañerismo (siquiera virtuales) de los doctorandos de Filología Española de la UAM. En especial, el interés y la complicidad que me han brindado Pablo Moíño y Elena Perulero han sido una motivación muy importante en los últimos años.

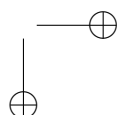
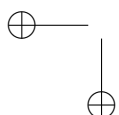
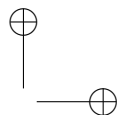
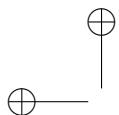
Esta tesis tampoco habría sido la misma si hubiera utilizado unas herramientas distintas para su elaboración. El *software* elegido ha sido una de las decisiones más enriquecedoras de mi trabajo, puesto que me ha permitido conocer y controlar aspectos del proceso que, utilizando otros medios, permanecerían arcanos. Si he sido capaz de dominar las herramientas sin que ellas me dominen a mí ha sido, en gran parte, gracias a la ayuda desinteresada de un buen número de desconocidos que frecuentan el portal www.blogdrake.net y la lista de correo de Usuarios Hispanohablantes de T_EX. Gracias a todos ellos.

De alguna manera siento que buena parte del mérito de este trabajo pertenece a un grupo de amigos que me acompaña desde hace ya casi veinte años. Es difícil explicar por qué, pero estoy convencido de que hay un hilo que va desde los inocentes sueños expresados en las despreocupadas tardes de la adolescencia hasta este libro, que no deja de ser la consecución de alguno de esos sueños. Vuestra cercanía y confianza me han formado más que muchas escuelas.

Creo con Montaigne que, a fin de cuentas, en este libro «es a mí a quien pinto». Sépase, pues, que el ser quien soy y como soy se lo debo a mis padres, María Teresa y Manuel, y a mi mujer, Barbora. El apoyo y el respaldo incondicionales que he recibido toda mi vida de mis padres no han tenido solamente carácter moral, y su participación directa en muchos aspectos de la elaboración de este trabajo casi les haría merecedores de figurar como coautores. Mi mujer es, efectivamente, coautora del resumen en checo, pero su ayuda ha sido diaria e inconmensurable. Su aguda percepción del arte y de la vida han sido una hermosa fuente de inspiración para este trabajo, como para todo lo demás.

Kunice, Moravia, abril de 2008. Daniel Vázquez Touriño





Shrnutí v češtině

Prostřednictvím této práce jsme se pokusili podrobněji přiblížit rozsáhlé dramatické dílo Emilia Carballida ve snaze prokázat, jak jeho poetická a lidská hloubka a také jeho pevné místo v kontextu mexického divadla, jsou velkou měrou výsledkem symbiózy obsahu, formy a autorova vlastního pojetí divadla. Carballido je jedním z mála autorů, kteří beze zbytku naplňují tvrzení, že „obsah je současně formou“. Carballidův styl můžeme charakterizovat jako dramatické ztělesnění etického obsahu a současně jako umělecké uskutečnění jeho divadelní teorie. Ve všech jeho divadelních hrách nacházíme koherentní obraz člověka. Tento obraz se však před námi zjevuje v nesčetných formách, prostřednictvím zdánlivě neslučitelných stylů, protože právě takové povahy je jeho nezachytitelná podoba, kterou chce Carballido jen poodhalit nikoli zachytit, obraz lidské přirozenosti, proměnlivé, neuchopitelné, nepostižitelné a živoucí. Carballido píše své divadelní hry, aby dal člověku prostor k setkání s neuskutečnitelnou rozmanitostí jeho lidství.

Mezi klíčové rysy dramatické koncepce tohoto autora patří formální bohatství a estetický eklektismus. Tyto dvě charakteristiky, které Frank Dauster v jedné ze svých raných studií označil jako „zatvrzelý formální neklid“ (Dauster 1962, 384), velmi často přitahovaly pozornost kritiků. V této práci

jsme usilovali o to objasnit, jaký existuje vztah mezi zmiňovaným formálním neklidem a poselstvím, které Carballidovy hry nesou.

Četnost dramatických forem, které přispívají ke značné odlišnosti jednotlivých autorových her, není dána tím, že by autor, procházející množstvím tvůrčích období v průběhu své padesátileté tvorby, přecházel s postupujícím časem k různým formám psaní divadla. V Carballidově případě se téměř současně vedle sebe objevují hry napsané na základě úplně odlišných scénických pojetí. Tak například v letech 1959-61 se zrodily komická fraška s prvky absurdního dramatu *El día que se soltaron los leones*, naturalistické drama *Las estatuas de marfil* a didaktická hra obsahující tvrdou společenskou kritiku *Un pequeño día de ira*. To znamená, že tato stylová rozmanitost není výsledkem časového vývoje, ale je stále přítomným rysem v Carballidově tvorbě. Některé hry se vyznačují současně rysy, které jsou explicitně vlastní jednomu stylu a rysy naprosto protichůdnými. To je příklad *Yo también hablo de la rosa*, kde se eklektismus proměňuje v úvahu o divadle a o našem přístupu k životu. V této hře se během jednoho dějství objeví všechny didaktické prvky typické pro Brechtovo epické divadlo, tj. vypravěč, vysvětlovací nápisy nebo rozdělení na obrazy. Nicméně konec hry je jakýmsi iracionálním a katarzním obřadem, který se naprosto protiví veškeré logické úvaze, která je epickému divadlu vlastní.

Jestliže „formu“ chápeme jako pestrost a eklektismus, definice „obsahu“ by mohla být vyjádřena jako přijetí plurality vášní, které zmítají člověkem, rozmanitosti podnětů, které nás řídí bez pevného směru a zároveň jako obrana jeho celistvého naplnění před mrzačícím determinismem - jistý druh eklektické morálky.

Boj jedince proti vlastnímu osudu, ať už je jeho původ božský, společenský nebo psychologický, je jedním z často se opakujících motivů v průběhu celé divadelní historie, nejen u Emilia Carballida. Avšak Carballidovi hrdinové obvykle nebojují, ale objevují podoby skutečnosti, které před nimi byly skryty vinou vlastních či cizích předsudků. Vzorovým příkladem je hra *El relojero de Córdoba*, ve které hlavní hrdina dosáhne klidu, když přestane sám před sebou a před ostatními předstírat, že je někým, kým ve skutečnosti není. Hrdina je nucen změnit pohled na svět a díky tomu si uvědomí, že napodobováním lstivých a zlomyslných chvostounů, napodoboval vzor, který

vlastně jeho vzorem nebyl. Postavy tohoto dramatika jsou skutečně postavami, které proti svému osudu nebojují. Zjistí totiž, že osud neexistuje.

Co se týče divadelní koncepce těchto her, mohli bychom konstatovat, že pro Carballida je divadlo ontologické a didaktické. Poznání se v jeho díle uskutečňuje prostřednictvím fenoménu, který bychom mohli charakterizovat jako „přemístění pohledu“. Carballidovy hry chtějí, jako většina jeho hrdinů, aby i divák na chvíli zapomenul svůj úhel pohledu, buď tím, že je nucen přijmout názor ostatních anebo tím, že se všechny pohledy spojí v jakémsi scénickém přijímání. Jak vysvětluje sám autor, toto divadlo v intelektuálním a rituálním čase „vychovává“ tak, jak to měl v úmyslu Antonin Artaud, to znamená tím, že divákovi odhaluje část jeho osobnosti, kterou dříve neznal: „Usiluji o to, aby lidé odcházeli s vědomím, že toho o sobě vědí více, nebo aby se měli raději, aby porozuměli lépe sami sobě a svému světu“ (Vélez 1973, 20).

Záměrem této práce je přiblížit Carballidovu divadelní tvorbu, na prvním místě bylo tedy nutné zhostit se nelehkého úkolu a to vymezení studijního materiálu. Nelehkého z toho důvodu, že jde o umělce, který je aktivní víc než šedesát let a který pracuje v divadelním prostředí, které se, mimo jiné, vyznačuje celou řadou faktorů přímo nesouvisejících s literárním textem, které mají nicméně přímý dopad na jeho vznik, na jeho scénickou realizaci a na jeho přijetí divákem. Chtěli bychom zdůraznit, že v Carballidově tvorbě se zaměříme pouze na dramatické texty, beletristická a kinematografická tvorba, stejně tak i jeho další divadelní aktivity (divadelní režie, kurzy tvůrčího psaní, publikování časopisů a antologií, divadelní kritika, atd.) tentokrát nebudou předmětem našeho studia.

Pokusili jsme se o to, co nejvíce se vyhnout literární interpretaci dramatického textu a zaměřit se, jak nabádá García Barrientos (2003, 26), na rozbor těchto textů s vědomím, že jde o „divadelní hry“, tedy o lingvistické produkty, které se vyznačují „vlastní formou recepce, která je vepsaná a naprogramovaná již v samotném textu, odlišném od textů beletristických, lyrických nebo kinematografických“. Jde o dlouhou polemiku, určit zda se dramatický text vyznačuje spíš literárním či divadelním charakterem. Z toho důvodu jsme byli nuceni zaujmout prvotní postoj k této otázce, který pak určoval naši další práci. V otázce divadelních specifik dramatického textu

je možné konzultovat nejen Barrientose (2003), ale též například Ubersfelda (1983, 11 – 41). Opačný postoj, který vzdaluje dramatický text od divadla, je v hispánském světě zastoupen Raúlem H. Castagninem (1974). Pro hlubší poznání této zároveň tak fascinující a ožehavé otázky je, podle našeho názoru, nejlepším výchozím bodem bibliografie zmíněného svazku Garcíí Barrientose (2003), neboť jde o nejnovější práci v této oblasti.

Tato dizertační práce, která se na jedné straně soustředí na divadelní charakter textů, jež jsou předmětem jejího studia, se na druhé straně neomezila na jediné hledisko, ze kterého je dramatický text pojmán, nýbrž pohlíží na dramatický text hned z několika hledisek, především pak ze společenského, historického, filozofického, genderového a žánrového. Nemáme v úmyslu zastírat, že právě tato skutečnost může být vnímána jako slabé místo této vědecké práce. Nicméně je třeba zdůraznit, že jde o koherentní postoj vůči obrazu člověka, který Carballido svou divadelní tvorbou usiluje vykreslit. Je to obraz mnohotvárný a neredukovatelný na jedinou perspektivu, proto je i vhodný, aby dílo reprezentoval.

Práce je rozdělena, kromě úvodu a závěru, do čtyř kapitol. První kapitola je věnovaná zařazení Carballidovy tvorby do celkového kontextu mexického divadla. Následuje definice klíčových charakteristik autorovy divadelní tvorby. V první části práce jsou zmíněné charakteristické rysy uvedeny na příkladech autorových raných děl, ve kterých se již setkáváme s vlastnostmi, kterými se vyznačují nejdůležitější autorova díla.

Kapitoly 2. až 4. nabízí rozdělení Carballidovy dramatické tvorby, toto rozdělení nepředstavuje vyvození závěru, ale pouze pracovní nástroj, zařazení děl do skupin tudíž nevyžaduje jejich pochopení. V kritické literatuře se můžeme setkat s nejrozličnějšími klasifikacemi Carballidovy tvorby a tato práce je nemá v úmyslu vyvracet. Klasifikace, která je zde uvedena, je prostým důkazem toho, že v Carballidově díle, čítajícím od premiéry *Rosalba y los Llaveros* na sto her, je možné nalézt minimálně tři společné stylistické jmenovatele. Každý z nich odpovídá jinému přístupu k základnímu problému, kterým se tato dramatika zabývá: naplnění lidské osobnosti navzdory determinismům ať dědičným, společenským nebo existenčním.

Formálním prvkem, který je hlavním určovatelem dělení do tří bloků,

Shrnutí v češtině

XIX

je pojetí dramatického času. V § 2.3.2.2 je popisováno, jak prostřednictvím realistického, epického či rituálního pojetí časového vývoje děje, dospějeme k formulaci významu těchto her, což vrhá nové světlo na osobní, společenský a existenční význam konfliktů, které jsou v ději představeny.

Prvním ze tří bloků, do kterých bylo Carballidovo divadlo rozděleno, se podrobně zabýváme ve druhé kapitole nazvané „Poezie objasňuje každodenní realitu“ (str. 45). Společnou charakteristikou her, spojených pod tímto mottem, díky které se liší od ostatních dvou bloků, je realismus postav a prostředí. Jejich děj je situován do známých, rozpoznatelných lokalit venkova či stále rostoucího hlavního města Ciudad de México s přilehlým okolím. Někteří kritici označili tyto hry za kostumbristé, nicméně Carballidův zájem přesahuje pouhé vykreslení folklórních typů a prostředí. Přesto je nepochybné, že kromě umístění do známého prostředí, jsou tu ještě další prvky jako lineární časový vývoj, rozdělení na jednání a charakterizace postav, odkazující na konvence realistického divadla, které představuje analýzu nicotných morálních problémů publika. Na začátku kapitoly, v sekci 2.1.1, se budeme zabývat všemi aspekty, které jsou společné těmto hrám a realistickému divadlu. Ale Carballido zašel dál, než k pouhému kostumbrismu. Podařilo se mu smísit v jeho hrách různé vrstvy skutečnosti a to díky prostředku, ve kterém znaky děje (jednání postav) jsou bezustání ovlivňovány znaky, které se nachází mimo děj, které patří do světa divákova a které dávají vzniknout nové interpretaci jednání postav.

Ve druhé části budeme studovat hry, které se zabývají předsudky získanými nejčastěji v rodině. Častý je tu konflikt jedince a nejbližšího okolí, ke kterému dochází obvykle v okamžiku, kdy se jedinec pokouší pochopit své postavení uvnitř tohoto společenství. Rodina těchto hrdinů, nejčastěji jde o chlapce nebo ženu, se jim pokouší s těmi nejlepšími úmysly vnutit svůj pohled na svět. Rodina představuje uzavřený svět, který se řídí jasně danými pravidly a konvencemi, všechny postavy usilují o to, aby hlavní hrdina přijal tato pravidla a aby se jejich postoj ke světu stal i jeho postojem. Vzhledem k tomu, že tento systém je nehybný, jedinec je nucen okleštit svoji proměnlivou přirozenost, aby mohl zapadnout do pevné konvence. Budeme se zabývat také tímto, u Carballida tak častým tématem, a pokusíme se vysvětlit, jakou hraje rodina v jeho divadle roli.

Poměrně brzy, už v padesátých letech se Carballido rozhodl prozkoumat neznámé stylistické cesty, které mu měly umožnit obsáhnout nové aspekty témat, ke kterým se znovu a znovu vracel. Avšak jeho celoživotní dílo dokládá, že se více méně realistických konvencí nikdy zcela nevzdal. Carballido si uvědomil, že na jedinci nespočívá jen omezující pohled nejbližšího okolí, ale že také podléhá vlivu svého sociálního původu. Tomuto typu divadla je věnovaná kapitola 3., nazvaná „Umění vrhá světlo na stíny Historie“.

Jedna z cest, kterou Carballido vyzkoušel, jako mnozí hispanoameričtí dramatikové, byla cesta epického divadla, na kterou se vydal už v padesátých letech. Tento způsob chápání divadla, které definoval svou divadelní tvorbou Bertolt Brecht, se vyznačuje didaktickým záměrem a sociální tematikou. Pro Brechta není účelem divadla pobavit, ale zábava by se měla stát prostředkem, který divákovi usnadní racionálně pochopit svět, který ho obklopuje a zvláště pak jeho roli, kterou zastává v třídním boji. Divadlo tedy neusiluje o to diváka dojmout, ale ukázat mu skutečnost a vyzvat jej, aby se nad ní zamyslel a následně také jednal. V mnohých Carballidových hrách nacházíme stylistické techniky vlastní epickému divadlu a také jeho snahu, větší či menší měrou přijímat tuto koncepci divadla. (viz § 3.1.1.)

V dílech, která spojuje tento epický rys, můžeme sledovat myšlenku, že jedinec není izolovaný a že se předsudky mohou vztahovat na celé sociální skupiny. Však také výraz *inhibición* (zapovězení), který se hodil do popisu rodinného prostředí, má jasný ekvivalent v sociální terminologii: *alienación* (odcizení). Carballido využívá ve svých dílech v duchu kostumbrismu poezie jako podtextu, který nám umožní pocítit jinou skutečnost, tu která se skrývá za skutečností, která pro člověka představuje zapovězení. V těchto „epických“ hrách využívá didaktického divadla, aby ukázal, jak některé společenské mechanismy odcizují velké společenské skupiny. Zároveň se zdá, že se zde Carballido obrací nikoli k individuálnímu divákovi, ale k celé mexické společnosti, která je ochuzená, protože se vzdala části své identity v honbě za modernitou.

K posunu divákova pohledu, který je charakteristickým rysem Carballidova divadla, dochází jiným způsobem, než jak je tomu u her, studovaných v předcházející kapitole. Autor teď neusiluje o překrývání poetických skutečností v ději, který je blízký realitě, nýbrž s větší či menší věrností vyu-

žívá prostředku, který nabízí brechtovské divadlo, aby diváka zbavil jeho prvotních myšlenek před začátkem představení. Tímto prostředkem je zcizení. Jde o jistý druh perspektivismu, který hru explicitně podává jako divadelní ztvárnění a nikoli jako část skutečnosti. To nedovoluje, aby se divák identifikoval s tím, co se děje na scéně, ale spíše podněcuje diváka, aby o tom přemýšlel. Do jaké míry si Carballido osvojuje tuto divadelní konvenci, poněkud vzdálenou jeho vlastnímu přesvědčení, nelze přesně určit, neboť se to liší případ od případu. Ovšem můžeme konstatovat, že čím epičtější je přístup k předmětu díla, tím političtější a méně existenciální je autorův záměr.

V dílech, která se řadí k této skupině, se objevují soudobé postavy a konflikty a Carballido se v nich také hlouběji zajímá o téma zodpovědnosti, které se pak opakuje v průběhu celé jeho tvorby. K těmto hrám patří: *Un pequeño día de ira*, *¡Silencio, pollos pelones, ya les van a echar su maíz!* nebo *Acapulco, los lunes* (§ 3.2.1). Když postava jedná na základě toho, co se od ní očekává a nikoli na základě vlastních pocitů, pak musí čelit následkům jednání, které nebylo v jeho zájmu. Pochopitelně, ve hrách, které se zabývají sociální problematikou, kde jednání hrdinů podléhá širším tlakům, následky těchto „odcizených“ činů jsou také rozsáhlejší. Existují však také hry, patří mezi ně například: *Homenaje a Hidalgo*, *Almanaque de Juárez*, *José Guadalupe* nebo *Tiempo de ladrones* (rozebírané v § 3.3), jejichž děj je situovaný do rozhodujících okamžiků mexické historie. Hlavními představiteli těchto her jsou velké mýty, jež podmiňují obraz, který si o sobě národ vytvoří. Epické prostředky jsou tu zachovány, děj je však omezen na minimum a prostřednictvím bohatého scénického aparátu jsou vytvářeny monumentální didaktické nástěnné malby, ve kterých národ během velkolepé oslavy přijímá svoji minulost. Jako postava, která zjistí, že jednala podle toho, co od ní očekávalo její okolí, tak i Mexiko odhalí, během pompézních radovánek na scéně, možné osudy skryté oficiální rétorikou.

Tento sociální aspekt Carballidovy tvorby tudíž poukazuje na předpojaté soudy, které se dotýkají už nejen jednotlivců, ale celých společenských skupin. Pokud jsou tato odcizení důsledkem soudobých poměrů, divák stojí před divadelním „případem“, který jej nutí zapomenout, že sedí v divadle, nutí jej zaujmout pevný postoj. V případě, že příčina konkrétních předsudků je historická, pak se před námi otevírá didaktický a divadelní obraz, který nám

ukazuje odvrácenou tvář Mexika. Třetí skupina sociálních dramát, ta patří ke Carballidově nejčerstvější tvorbě, se soustředí na společenskou úlohu ženy, která je obětí dvojího odcizení. Tímto rysem Carballidova divadla se sociální tematikou se budeme zabývat v § 3.2.3.

Kapitola 4., „Rituál fantazie“, se zabývá třetí vrstvou Carballidovy tvorby, hrami, ve kterých je jedincova integrita narušena jeho vlastními předsudky. Není snadné definovat styl těchto her, neboť se v nich objevují ve zhuštěné podobě hlavní charakteristiky Carballidova tvůrčího stylu: rozmanitost a eklektismus. Ačkoli tento aspekt, jako všechny ostatní, se neobjevuje pouze u této skupiny her, nýbrž v průběhu celé divadelní tvorby tohoto autora (každá jeho hra se vyznačuje nezaměnitelným autorským rukopisem), je třeba poznamenat, že tuto skupinu her můžeme charakterizovat jako specificky carballidovskou. Jejich společným rysem je žánrová blízkost frašce, což je vzdaluje realistické konvenci a nepřítomnost explicitního didaktismu, je zase vzdaluje od epického divadla. V těchto hrách nejsou postavy charakterizovány z psychologického hlediska, jako v první skupině, a jejich vztahy nemohou být chápány jako předmět politické diskuze, jak je tomu ve skupině druhé.

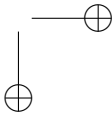
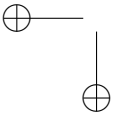
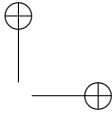
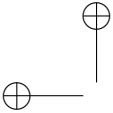
Tyto hry jsou buď situovány do mýtického prostředí (*Teseo, Medusa*) nebo do stereotypizované minulosti (*El relojero de Córdoba, Te juro, Juana, que tengo ganas, Los esclavos de Estambul*) anebo do Mexika, jehož podoba je pokřivená fantazií (*El día que se soltaron los leones, Yo también hablo de la rosa*). To znamená, že jde o nereálné prostředí, jejichž neskutečnost a fraškovitost by měl snadno pochopit každý divák. Divák tedy lehce rozpozná literární prostředí, do kterého je hra situovaná, divadelní linii děje, avšak klišé týkající se tohoto prostředí jsou záhy popřena nebo zesměšněna a divák je jednoduše unášen hravým tónem hry. Postavy a děj jsou také stereotypizované, obvykle se blíží grotesce, humor, se kterým se zde setkáme, se vyznačuje neustálým hledáním paradoxů.

V těchto hrách nacházíme obrovské množství dramatických inspiračních zdrojů. Každá z nich vychází z pramenů, koncepcí, odkazů nebo dokonce celých vět či obrazů, ve kterých můžeme rozeznat nevyčíslitelné množství uměleckých děl. Díky tomu se významy konfliktů, scén, či her jako celků mnohonásobí a to nejrozličnějšími směry. Ceníme si toho, jak tato bujná dra-

matická architektura jde ruku v ruce s dějem. Jedna postava se zde autocenzuruje a okleští svou osobnost, neboť jedná v souladu s představou o světě a o sobě sama, ve které pro plnohodnotné bohatství jejích emocí, myšlenek a názorů není místa. Stejně tak jako tyto postavy pochybují o svých jistotách a tímto způsobem se osvobozují, tak i divák od začátku představení pochybuje o svých divadelních konvencích, což mu umožní během představení zcela na sebe zapomenout.

Přítomnost obřadu, jako jeden z hlavních rysů představení, jsme mohli pozorovat i v případě ostatních her, nicméně právě v tomto bloku je tato přítomnost mnohem znatelnější. Zaznamenali jsme zvláště to, jak všechny prvky technické a literární mnohočetnosti, které doslova vřou v počátečním nástinu děje, se v poslední scéně spojí, během jakéhosi rituálu, ve kterém se protiklady smiřují a člověk poznává sám sebe. V těchto hrách, tak jako v některých, o kterých se tu již hovořilo, je dramatický čas deformován, což vede ke zdůraznění určitých dějů. V mnohých je čas součástí fantazie, kterou je děj opředen. V jiných se čas podobá času kinematografickému. A některé příběhy jsou založeny na chronologickém zmatku. V Carballidově divadle čas není pouhou technikou, ale nabývá velkého významu z existenciálního hlediska. Čas donutí postavy, aby si vybraly, jindy jim naopak zabráni ve výběru, stát se těmi, kým už nemohou být. Je to právě čas, protože je nezvratný, který nutí člověka popřít částečně sebe sama, v každém okamžiku rozhodování. Z filozofického hlediska je okleštění, kterému podléhají Carballidovy postavy zmítané předsudky, výsledkem dvou různých vztahů člověka k času. Postavy, uzavřené do svých omezených okruhů, přikládají pojům *dnes* a *tady* neúměrnou hodnotu, jsou to jedinci, kteří nejsou schopni přijmout nebo alespoň tušit bezvýznamnost své existence, ve své závislosti na pomíjivých malichernostech, jsou neschopní překonat svou izolaci. A ti, kteří chtějí ovládat své životy a životy ostatních, na základě nadosobních etických abstrakcí a přísných ideologií a kteří mají všechno předem naplánované, se nám jeví jako postavy, které neznají své *dnes* a *tady*, ačkoli pouze v rámci těchto konceptů mohou naplnit své osobnosti.

Jedině nadčasovost divadelního obřadu, tedy příležitost vyskytovat se mimo čas, dovoluje Carballidovým postavám a publiku tušit rozmanitost, která je charakterizuje a která je jim společná.



Introducción

La oposición movimiento/petrificación es uno de los elementos más productivos del teatro de Emilio Carballido. En sus obras, esta oposición dota de significado varios de los planos que participan del hecho teatral, como el espacio escénico, el desarrollo de la trama o la postura ética y estética del autor. En los textos de Carballido se oponen, por tanto, personajes u objetos que entran y salen de escena a otros inmóviles, de la misma manera que, en las vidas de sus personajes, las rutinas estancadas en la costumbre enfrentan rotundos cambios de perspectiva (revoluciones sociales incluidas); y todo esto porque la obra de este autor veracruzano está impulsada por un concepto ético del movimiento fecundo frente a cualquier visión monolítica de la vida.

En las obras de Carballido no es infrecuente, por ejemplo, la presencia de trenes como símbolo de movimiento, si bien en sus textos los trenes han ido siendo sustituidos, de la misma forma que en la realidad de su país, por autobuses. Sabina Berman (1995, 22) recurre, precisamente, a la imagen del tren para dar cuenta del significado de la obra —literaria y vital— de este hombre de teatro:

Carballido recomienda acelerar a fondo para alcanzar el tren que perdimos en la primera estación, ir de prisa sin dejar de gozar los nuevos encuentros pero sin detenernos en ellos, sino llevándonos lo que podamos y dejando lo que no; la meta por supuesto no es acumular cosas ni experiencias, ni mucho menos la meta es el tren, la meta es la velocidad del entusiasmo.

Es difícil encontrar en las muchas páginas escritas sobre Carballido una definición más precisa, al mismo tiempo que poética, que esta de Berman. Y es que, al acercarse a la figura de Emilio Carballido, se percibe que cada uno de los engranajes en continuo movimiento que componen su universo teatral recibe su impulso de una fuerza motriz única que se ha mantenido coherente a lo largo de sesenta años.

El presente trabajo pretende, por tanto, acercarse a la vasta obra dramática de Emilio Carballido para demostrar que tanto su profundidad poética y humana como su relevancia en el contexto del teatro mexicano se deben en gran parte a la simbiosis que en dicha obra dramática se da entre el fondo, la forma y la concepción del hecho teatral. En las obras de Carballido se encuentra realizada como en pocos autores la sentencia «el fondo es la forma». El estilo de Carballido es la encarnación dramática del contenido ético de sus obras y, al mismo tiempo, es la realización artística de su teoría teatral. En todas sus piezas se mantiene una coherente imagen del ser humano. Esta imagen se nos presenta, sin embargo, de múltiples maneras, con estilos en principio incompatibles, precisamente porque así es el cuadro imposible que Carballido quiere desvelar —no captar—, la imagen de la naturaleza del ser humano: cambiante, inasible, inefable, viva. Para ese encuentro del hombre con su propia diversidad irrealizable es para lo que Carballido escribe su teatro.

Las características primordiales del estilo dramático de este autor son la variedad formal y el eclecticismo estético. Ambas características, denominadas por Frank Dauster en un temprano estudio como «arraigadísima inquietud formal» (Dauster 1962, 384), han llamado a menudo la atención de los críticos. Este trabajo intentará dilucidar qué relación tiene esta inquietud formal con el mensaje que las obras transmiten.

La multiplicidad de moldes dramáticos, que hace que las obras de este autor sean en cierto modo tan distintas entre sí, no se refiere a un escritor que

Introducción

3

atraviesa múltiples fases creativas a lo largo de más de 50 años de creación, adoptando con el paso del tiempo una u otra forma de hacer teatro. En el caso de Carballido, aparecen, casi contemporáneamente, obras escritas a partir de planteamientos escénicos totalmente distintos. Así, entre los años 1959 – 61 se puede encontrar una farsa grotesca de toques absurdos como *El día que se soltaron los leones*, un drama naturalista como *Las estatuas de marfil* y una pieza didáctica con fuerte denuncia social como *Un pequeño día de ira*. Es decir, esta variedad de estilos no es producto del paso del tiempo, sino que es una característica continuamente presente en la escritura de Carballido. De hecho, en otros casos, una misma pieza puede presentar explícitamente elementos propios de determinado estilo junto a otros totalmente contradictorios. Es el caso de *Yo también hablo de la rosa*, donde el eclecticismo se convierte en reflexión sobre el teatro y sobre nuestra actitud ante la vida. En esta pieza en un acto se suceden elementos didácticos propios del teatro épico de Bertolt Brecht —tales como el narrador, los letreros o la división en cuadros—, y, sin embargo, el final de la obra es una suerte de ceremonia irracional y catártica, absolutamente contraria a cualquier reflexión lógica como las que el teatro épico persigue.

Si la «forma» es variedad y eclecticismo, una definición del «fondo» se puede formular como la aceptación de la pluralidad de pasiones que mueven al ser humano —la *variedad* de impulsos que nos dirigen sin rumbo fijo— y la defensa de su realización íntegra frente a los determinismos que pretenden mutilarlo —una suerte de moral de lo *ecléctico*—.

La lucha del individuo contra su destino, sea este de origen divino, social o síquico, es un motivo recurrente a lo largo de toda la historia del teatro, no solo en Emilio Carballido. Sin embargo, los héroes de Carballido generalmente no luchan, sino que descubren facetas de la realidad que les estaban antes ocultas por culpa de prejuicios propios o ajenos. Un ejemplo paradigmático sería la pieza *El relojero de Córdoba*, en la que el protagonista alcanza cierta paz cuando deja de fingir ante sí mismo y los demás ser alguien que no es. El cambio de perspectiva que el personaje se ve obligado a realizar le permite darse cuenta de que imitando a fanfarrones astutos y maliciosos estaba imitando un modelo en que ni siquiera deseaba convertirse. Los seres de este dramaturgo, en definitiva, no luchan contra el destino: descubren que

el destino no existe.

En cuanto a la concepción que estas piezas ofrecen del propio hecho teatral, se puede concluir que el teatro, para Carballido, es ontológico y didáctico. El conocimiento se produce en sus obras gracias al fenómeno que se puede definir como «desplazamiento de la mirada». Las obras de Carballido quieren que, como la mayoría de sus protagonistas, el espectador también pierda por un momento su punto de vista, bien forzado a adoptar el de los demás, bien uniéndose todas las miradas en una suerte de comunión escénica. Como explica el propio autor, este teatro, a un tiempo intelectual y ritual, «educa» en el sentido que pretendía Antonin Artaud, es decir, mostrando al espectador una parte de sí mismo que no conocía: «Me interesa que la gente salga sabiendo que sabe más sobre sí misma, o que se ame más, o que se entienda mejor y a su realidad de algún modo.» (Vélez 1973, 20) ¹

Siendo como es Carballido una de las principales figuras del teatro en lengua española del siglo XX, frecuentemente antologado y representado en todo el planeta, no es de extrañar la enorme cantidad de estudios críticos que su obra ha generado. Sirva como demostración algo anecdótica el hecho de que esta tesis, junto con los trabajos de Rodríguez (2005) y Merlín (2002), supone ya la tercera generación de críticos que se ocupan esta dramaturgia. Entre los estudiosos que se han dedicado a caracterizar alguna faceta y aclarar el significado del teatro de Carballido en su contexto destacan eminentes historiadores del teatro latinoamericano como Eugene Skinner (1969, 1976), Frank Dauster (1962, 1975, 1982, 1989), Diana Taylor (1987) o Priscilla Meléndez (1989, 1990a).

Al margen de homenajes, artículos, capítulos en estudios generales sobre el teatro mexicano o hispanoamericano y diversas tesis de fin de carrera (entre otras López 1973; Mackenzie 1981; Stanton 1977; Tafoya 1986), tres son las monografías publicadas que estudian de forma global la producción teatral de Emilio Carballido. La primera de ellas, (Vázquez Amaral 1974), tiene más de noticia y descripción de los trabajos de Carballido hasta la fecha que

¹cfr. Antonin Artaud: «El teatro [...] al impulsar a los hombres a que se vean tal como son, hace caer la máscara [...]; y revelando a las comunidades su oscuro poder, su fuerza oculta, las invita a tomar frente al destino, una actitud heroica y superior, que nunca hubieran alcanzado de otra manera.» (Artaud 1969, 55)

Introducción

5

de auténtica interpretación de los textos. A esto hay que añadir que, dada su temprana fecha, las pocas afirmaciones generales que el libro contiene sobre el significado de la dramaturgia carballidiana han sido a menudo contradichas por el desarrollo posterior de la propia creación, de forma que hoy en día resulta muy reducida la aportación de este trabajo para el estudioso.

El libro *Emilio Carballido*, de Margaret Peden (1980), establece una pauta para la investigación de la producción teatral de este autor —como apunta Bixler (2001, 18)—, al renunciar a una clasificación cronológica de sus obras en favor de una de tipo «formal», que es sin duda la más apropiada. El gran aporte de su investigación, sin embargo, no reside en la clasificación efectuada² sino en el fino y meditado análisis de algunos de los textos. Si algo añade esta tesis a los comentarios de Peden es, como se explica en la página 7 de esta introducción, un enfoque más consciente de la especificidad teatral de los textos, que la investigadora norteamericana trata de forma eminentemente literaria.

El monográfico *Convención y transgresión*, de Jacqueline Bixler (2001), por el contrario, bucea con rigor y detenimiento en los modelos teatrales a los que el teatro de Carballido se acerca, aleja y opone en su producción. En seis de los siete capítulos de su estudio (el sétimo está dedicado exclusivamente a *Yo también hablo de la rosa*), examina con acierto los elementos de comedia, farsa, drama, fantasía, historia y teatro popular que caracterizan las distintas facetas de la producción de este autor. No es exagerado decir que *Convención y transgresión* es la culminación de los estudios sobre el teatro de Carballido, y que esta tesis aspira como mucho a acompañar dicho trabajo ampliando alguno de sus comentarios o comentando textos que, por haber sido producidos después de la aparición del trabajo de Bixler, no están recogidos en su monografía, y añadiendo quizá una concepción distinta de la relación entre forma, fondo y recepción.

A las mencionadas tres monografías,³ hay que añadir las recientes inves-

²«Peden analiza en un solo capítulo 33 de sus obras [de Carballido] de un acto y luego reparte 16 obras largas en tres capítulos de acuerdo con su apego o desapego a lo que ella llama *estilo tradicional*, que relaciona ante todo con el realismo dramático y la estructura en tres actos. La categoría “no tradicional” casi viene a parar en una silbatina de teatro» (Bixler 2001, 19).

³El capítulo que Skinner dedica a Carballido en una colección sobre el teatro latinoamericano (Skinner 1976) podría considerarse una cuarta monografía, destacada precisamente por la interpretación ética del teatro de Carballido.

tigaciones de Socorro Merlín (2002) y Antoine Rodríguez (2005). La primera es un catálogo de la producción de autor y de hombre de teatro llevada a cabo por Emilio Carballido a lo largo de casi seis décadas. Sin aportar interpretación de ningún tipo, el estudio —claro, riguroso, ordenado— es un punto de partida y un libro de ruta básico para quien se acerque a la vida y obra del dramaturgo veracruzano. La tesis doctoral *Un siglo urbano en breve: El D. F. de Emilio Carballido*, publicada —como la monografía de Bixler— por la Universidad Veracruzana, es el primer estudio exhaustivo de las piezas breves de Carballido, género a caballo entre su labor de dramaturgo (a cuyos planteamientos fundamentales añade no poca luz) y de formador de gentes de teatro.

El acercamiento al teatro de Carballido que se ha presentado como objetivo de este trabajo presupone una difícil acotación del material de estudio, tanto más tratándose de un artista que lleva más de sesenta años en activo, trabajando en un medio —el teatro— que se caracteriza, además, por la multitud de factores ajenos al propio texto que determinan su creación, su realización y su recepción. Queda dicho, por tanto, que de la creación carballidiana se abordarán aquí únicamente sus textos dramáticos⁴, dejando fuera del campo de estudio tanto la obra narrativa y cinematográfica como otras actividades teatrales: dirección de escena, talleres de escritura, edición de revistas y antologías, crítica teatral, etcétera.

Gracias al minucioso trabajo de Socorro Merlín (2002), el estudioso tiene la posibilidad de orientarse siquiera cronológicamente en la ingente obra dramática de Emilio Carballido. Quien coteje el material allí catalogado con este trabajo observará que tampoco son objeto de estudio todos los textos que este autor ha escrito para las tablas. Quedan fuera del enfoque de este trabajo, en efecto, los libretos para ópera y ballet, el teatro infantil y el teatro breve. No cabe duda de que el espíritu que alienta esos textos es el mismo que se encuentra en las piezas «normales» que se analizan en este estudio; sin embargo, las exigencias de sus respectivos géneros requieren un acercamiento teórico específico que hace más apropiado dedicarles estudios

⁴Lo que la teoría del teatro llama, simplemente, *drama*. Vid. (García Barrientos 2003, 40 – 51).

Introducción

7

también específicos.⁵ En el caso de las piezas breves, se utilizará en los capítulos siguientes el análisis de alguna de las más tempranas para apoyar la explicación de algún aspecto concreto (por ejemplo, en § 1.3.1 o § 1.3.3).

Más aún, debe constar desde el principio que este estudio no es un análisis de *todas* las obras de teatro que ha escrito Emilio Carballido —no solo porque no todo lo que Carballido ha escrito se ha publicado, sino porque ni siquiera todo lo publicado resulta accesible—, ni de la repercusión de sus estrenos en el ambiente teatral mexicano. Lo que aquí se estudiará es una serie de piezas, elegidas por su relevancia para la demostración de las tesis defendidas. Esto significa que las obras que se estudiarán no tienen por qué coincidir con las que más frecuentemente han llamado la atención de la crítica. El lector puede encontrar que en este estudio falta el análisis de alguna pieza que otro crítico considera fundamental, al tiempo que se dedica mucha tinta a obras que anteriormente se habían tomado por piezas menores. Esto no ha de determinar el valor de este trabajo. Al igual que en el método científico, lo importante ha de ser su capacidad de predicción, es decir, la medida en que cualquier creación de Carballido que el lector encuentre posteriormente (aunque no esté considerada en el presente trabajo) pueda explicarse de acuerdo con las intuiciones que aquí se apuntan.

Se ha intentado evitar en lo posible la interpretación literaria del texto dramático y se ha buscado, como sugiere García Barrientos (2003, 26), comentar estas piezas «en cuanto obras de teatro», es decir, como producciones lingüísticas con «un modo de recepción propio, inscrito y programado en el texto mismo y distinto al de los textos narrativos o líricos (o cinematográficos)». La del carácter literario o teatral del texto dramático es una ya larga polémica que exige al investigador una toma de postura inicial que determina su labor posterior. Acerca de la especificidad teatral del texto dramático se puede consultar, además de (García Barrientos 2003), por ejemplo (Ubersfeld 1983, 11 – 41). La postura contraria, que separa el texto dramático del teatro está representada en el mundo hispanohablante por Raúl H. Castagnino (1974). Para profundizar en tan fascinante como espinosa cuestión no hay mejor punto de partida que la bibliografía del mencionado volumen de

⁵Por lo demás, el teatro breve ya ha sido tratado por Antoine Rodríguez (2005) en una tesis doctoral publicada recientemente.

García Barrientos (2003) por ser la más moderna.

El enfoque con el que aquí se comentarán los textos es, en este sentido teatral y no literario, eminentemente formalista y tratará, como se ha apuntado, de señalar el alcance ético de las distintas formas —teatrales, por supuesto— recreadas, inventadas o reinterpretadas en la dramaturgia carballidiana. Dicho enfoque formalista no debe confundirse con una clasificación de las piezas en géneros dramáticos o con un rastreo de fuentes y maestros, al igual que el análisis de la forma tampoco ha de descartar —¿sería posible?— cierta interpretación social, histórica y quizá hasta feminista o filosófica de los elementos formales estudiados. Como consecuencias de esta afirmación cabe señalar, por una parte, el hecho de que no se ha pretendido sostener con unos cimientos teóricos profundos las menciones a los muchos modos y modelos dramáticos que se pueden detectar en el teatro de Emilio Carballido. La aparición de breves introducciones al comienzo de cada capítulo acerca del teatro costumbrista (§ 2.1.1), del teatro épico (§ 3.1.1) y del teatro ritual (§ 4), respectivamente, se debe a que estos modos teatrales son los más evidentes —y los más interesantes, teniendo en cuenta lo inesperado de su combinación en un mismo autor—, pero no pretende ser ni mucho menos exhaustiva desde el punto de vista teórico.

De la misma manera —y esta es la segunda consecuencia de la anterior puntualización acerca del enfoque formalista—, está lejos de la intención de esta tesis ofrecer un juicio incontestable acerca del significado social del teatro de Carballido, ni se pretende analizar la visión de la historia mexicana que ofrecen sus piezas o englobar su creación artística en una corriente de pensamiento más amplia, al estilo del comentario de *Yo también hablo de la rosa* que ofrece Bixler (2001, 265 – 281). Y, sin embargo, no parece tener sentido ignorar estas cuestiones cuando un autor pone en escena la explotación de los campesinos, la vida de los próceres o remite en sus textos al valor ceremonial y misterico del teatro, y por eso no se han ignorado, aun a costa de incurrir en faltas de simplificación o imprecisión terminológica que, en cualquier caso, quizás no lleguen a producir sensación de diletantismo.

En resumen, esta tesis, aparte de centrarse irrenunciablemente en el carácter teatral de los textos objeto de estudio, no ha conseguido ceñirse a un único enfoque del texto dramático, pudiendo encontrarse en ella los acerca-

Introducción

9

mientos social, historicista, filosófico, genérico y feminista, principalmente. No se pretende ocultar que este se puede considerar un notable punto débil en la investigación. Y, sin embargo, no deja de ser una postura coherente con la imagen del ser humano que el teatro carballidiano pretende transmitir — multifacética, irreductible a una perspectiva única— y, por tanto, adecuada para presentar este teatro.

El presente trabajo está dividido, aparte de esta introducción y la conclusión final, en cuatro capítulos. En el primero se situará la creación de Carballido en el panorama general del teatro mexicano, y a continuación se intentará definir las características básicas de su teatro. Estas características se ejemplificarán en esta primera parte con obras de juventud, en las que ya aparecen las notas recurrentes de las obras más importantes.

La división de la dramaturgia carballidiana que ofrecen los capítulos 2 a 4 es más una herramienta de trabajo que una conclusión, ya que la agrupación taxonómica de los textos no supone por sí sola una comprensión más profunda de su significación. En la bibliografía crítica se pueden encontrar clasificaciones de la obra de Carballido muy diversas que este trabajo no pretende refutar.⁶ La clasificación que aquí se utiliza muestra, sencillamente, que en las más de cien obras que Carballido ha escrito desde el estreno de *Rosalba* y los *Llaveros*, se pueden encontrar tres mínimos comunes denominados estilísticos. Cada uno de ellos responde a un acercamiento distinto al problema básico que trata este teatro: la realización del hombre frente a los determinismos, sean heredados, sociales o existenciales.

⁶Frank Dauster (1962; 1975) ensaya una división en etapas cronológicas que con el paso de los años y la aparición de nuevas obras se ha hecho insostenible. Adalberto García (1988) se basa para su clasificación en la interacción que en cada obra se da entre realidad y fantasía. Este criterio tan relativo (qué es real y qué es fantástico) toma una forma muy particular cuando el crítico considera como realista la recreación del juicio final de *La zona intermedia*. Otra tesis doctoral, la de Malcolm Mackenzie (1981), propone que se tenga en cuenta una evolución en la ideología que subyace a las piezas y que va desde un análisis del ambiente familiar hasta el activismo político. Margarit Peden (1980) divide las obras según su número de actos, uno o más de uno, y dentro de cada grupo en convencionales y no convencionales, dependiendo del grado en que se aproximen a la convención naturalista. Tomás Espinoza (1991) también ofrece algunas agrupaciones para las obras de Carballido, de acuerdo tanto a las técnicas como a las temáticas, y siempre de una forma somera, dadas las características de su trabajo. Finalmente, Bixler (2001) aborda el teatro carballidiano desde el punto de vista del género dramático, resultando ocho capítulos que enfrentan las piezas de Carballido a moldes que van desde el teatro popular hasta la literatura fantástica.

El elemento formal que determina principalmente la división en tres bloques es el tratamiento del tiempo dramático. En § 2.3.2.2 se describe la forma en que el tratamiento realista, épico o ritual del desarrollo temporal de la acción articula el significado de estas piezas, arrojando nueva luz sobre el significado personal, social o existencial de los conflictos mostrados en la trama.

El primer bloque de los tres en que se ha dividido el teatro carballidiano será tratado en profundidad en el segundo capítulo, «La poesía ilumina la realidad cotidiana» (página 45).⁷ En efecto, la característica común a las obras agrupadas bajo este epígrafe, y que las diferencia de las de los otros dos bloques, es el realismo de los personajes y ambientes. Son obras que se desarrollan en escenarios reconocibles como reales, bien en la provincia, bien en el creciente Distrito Federal. Algunos críticos han llegado a denominar estas obras como costumbristas, si bien la intención de Carballido trasciende la mera pintura de tipos y ambientes folclóricos. A pesar de esto, es indudable que, además de la ambientación, otros elementos, como el desarrollo cronológico lineal, la división en actos y la caracterización de los personajes, remiten a la convención del teatro realista que analiza los pequeños problemas morales y de conducta de su público. Todos estos aspectos que emparentan estas piezas con el teatro realista serán discutidos al principio del capítulo en el epígrafe 2.1.1. Pero Carballido va más allá del costumbrismo y consigue que en sus obras se entrecrucen distintos niveles de realidad merced a un recurso mediante el cual el referente de la trama (los actos de los personajes) se ve continuamente interferido por referentes externos a la trama —propios del mundo del espectador— que arrojan una nueva interpretación de la acción de los protagonistas.

Esta técnica tan peculiar de Carballido (que se estudiará también al comienzo del capítulo 2: § 2.2) trasciende los problemas familiares y a veces hasta folclóricos que presentan algunas de estas obras —como el adulterio, la hipocresía, el machismo tiránico...—, y las lleva a alcanzar una significación ética profunda y universal. Para ello, Carballido presenta en estas

⁷Este capítulo es la reelaboración del trabajo de investigación presentado para la consecución del Diploma de Estudios Avanzados en la Universidad Autónoma de Madrid en 2003, (Vázquez Touriño 2003).

piezas un contrapunto al desarrollo de la trama que al mismo tiempo está perfectamente imbricado en ella. Esta segunda realidad que flota entre los personajes forma un subtexto al que todas las acciones remiten, y extienden así su significado. Muy frecuentemente este contrapunto poético suele ser alguna manifestación artística, por ejemplo, los poemas y canciones que recorren *Orinoco* (§ 2.4.1) y en cierta forma glosan y explican la vida de las dos cantantes de cabaret; o la pieza teatral de Luisa Josefina Hernández *Los frutos amargos*, que una compañía aficionada pretende representar en *Las estatuas de marfil* (§ 2.3.4.1).

Pero no solo el arte cumple este papel de contrapunto. Sendas lecciones de botánica permiten interpretar con otra sensibilidad los problemas de los personajes en las piezas breves «Selaginela» y «Parásitas» (§ 2.2.3). En esta última, por ejemplo, el monólogo de una viuda gira en torno a los recuerdos de su marido. Al mismo tiempo, el texto está salpicado de menciones al roble del jardín, cuya vida ha robado la hiedra que vivía sobre él y que ahora no podrá sobrevivir a la muerte del árbol. La imagen de la relación entre el roble y la hiedra se proyecta sobre las rememoraciones de la mujer, y nuestra perspectiva sobre ella cambia y se libera del mensaje que su discurso explícito nos quería hacer entender. Por lo tanto, esta pieza de cinco escasas páginas y un solo personaje es un ejemplo del objeto de estudio de la segunda parte del trabajo, donde se analizará cómo actúa esta adición de realidades que desplazan la mirada del espectador hacia un punto de vista nuevo, más completo y libre de los prejuicios que rondan la trama.

Los prejuicios en las piezas que serán estudiadas en la segunda parte vienen impuestos generalmente por la familia. Aparece frecuentemente en ellas el conflicto entre un individuo y su entorno más cercano, generalmente en el momento en que este individuo trata de entender su posición dentro de este entorno. Con la mejor intención, la familia de los héroes de estas obras —casi siempre un muchacho o una mujer— proyecta sobre ellos su forma de entender las cosas, e intenta imponer esta mirada. La familia es un ambiente cerrado, con sus códigos y convenciones perfectamente definidos, y todos los personajes intentan que el protagonista se amolde a estas convenciones y acepte como suya la mirada que le imponen. Dado que el sistema es inamovible, el individuo ha de mutilar su humanidad cambiante para encajar

en la convención determinada. Este ensayo tratará también sobre este tema tan frecuente en Carballido y se intentará explicar qué significado tiene la familia en su teatro (§ 2.3).

El cambio de perspectiva que libera la mirada propia del orden impuesto por la familia se produce por la superposición de realidades que se ha mencionado más arriba, y, además, gracias al amor. En obras como *Rosalba y los Llaveros*, *Un vals sin fin por el planeta*, o *Escrito en el cuerpo de la noche*, entre muchas otras, un joven se enamora de una mujer ajena a su entorno más cercano, y a partir de ese instante se ve a sí mismo de otra forma, imposible de encajar en las expectativas que lo encorsetan. Se trata de un amor sensual, opuesto a lo racional, y su naturaleza física, cambiante e incomprensible, lo hacen liberador de lo estático y preconcebido. En el teatro de Carballido, el tema del amor aparece frecuentemente unido al de la mujer. Ella es en estas obras un personaje movido por sus sentidos, mucho más cercana a la realidad última de las cosas que el hombre, que se limita a nombrarlas y definir las. Por esto, la mujer es la primera víctima y el principal conflicto de la mirada estática que el hombre proyecta. A esta faceta perturbadora se une otro tipo de amor que mana exclusivamente de las mujeres en el teatro de Carballido. Cuando estas son ya abuelas, con sus sentidos apagados, aparecen como personajes ancestralmente sabios, capaces de asumir los opuestos y de comprender y guiar a los demás con intuición casi mágica. El papel de la mujer, unido al tema del amor, se estudiarán también en la segunda parte (§ 2.4).

Dos rasgos determinantes para la temática y estructura de la literatura dramática de Emilio Carballido como son el tiempo y la sociedad tienen también un papel fundamental en las obras de las que tratará la segunda parte de este estudio. Hay que hacer constar, sin embargo, que estos rasgos no son la columna vertebral de estas piezas, como lo son de las que se agrupan en los otros dos bloques en que se ha dividido la producción de Carballido y que aquí no se abordarán. Qué duda cabe de que el análisis de la sociedad y su funcionamiento alcanzará mucha más importancia en las obras de carácter didáctico y combativo —de las que se hablará a continuación—, de la misma manera que la influencia del tiempo es un tema recurrente en las obras que formarían el tercer bloque, en las cuales se puede sentir, bajo la máscara de

Introducción

13

farsa, un aliento claramente existencialista.

Ya tempranamente, en la década de los cincuenta, Carballido decidió explorar nuevas sendas estilísticas para abordar otros aspectos de sus obsesiones recurrentes, sin por ello dejar de volver durante toda su carrera al teatro de convención más o menos realista. Carballido se da cuenta de que sobre los individuos no solo se proyecta la mirada inhibidora de su entorno más próximo: también están marcados por su posición social. A este tipo de teatro está dedicado el capítulo 3, «El arte ilumina las sombras de la Historia».

Uno de los caminos que Carballido —como muchos otros dramaturgos hispanoamericanos— empezó a ensayar en la década de los cincuenta es el del teatro épico. Esta forma de entender el teatro, definida en su dramaturgia por el alemán Bertolt Brecht, se caracteriza por su intención didáctica y su temática social. Para Brecht, el fin del teatro no debe ser divertir (en su sentido etimológico), sino que la diversión debe ser un medio para facilitar al espectador la comprensión racional del mundo que le rodea, especialmente del papel que juega en la lucha de clases. El teatro, por tanto, no busca conmover al público, sino mostrarle la realidad e invitarle a reflexionar sobre ella y actuar en consecuencia. En muchas de las piezas de Carballido se hallan las técnicas estilísticas que caracterizan al teatro épico, y su intención comulga en mayor o menor medida con esta concepción del teatro. (Véase, al comienzo del capítulo 3, § 3.1.1.)

En las obras agrupadas bajo este rasgo épico se reconoce la idea de que el individuo no está aislado, y que los prejuicios pueden proyectarse sobre grupos sociales enteros. De hecho, la palabra *inhibición* que ha servido para hablar de los entornos familiares tiene un claro equivalente en la terminología social: *alienación*. Carballido utiliza en las obras «costumbristas» la poesía como subtexto que permite sentir una realidad subyacente a aquella que inhibe al hombre. En estas obras «épicas», se sirve del teatro didáctico para mostrar cómo ciertos mecanismos sociales alienan a grandes capas de la población. Al mismo tiempo, Carballido parece dirigirse aquí no al espectador individual, sino a la sociedad mexicana entera, que se mutila al dejar atrás una parte de su esencia en la carrera hacia la modernidad.

El desplazamiento de la mirada del espectador, que es un rasgo característico del teatro de Carballido, se produce en estas obras de forma distinta a

como se producía en las estudiadas en el anterior epígrafe. El autor no busca ahora la imbricación de realidades poéticas en una trama cercana a la realidad, sino que explota con mayor o menor fidelidad el medio que el teatro brechtiano ofrece para mover al público de sus ideas previas al comienzo del espectáculo: el distanciamiento. Se trata de cierto tipo de perspectivismo que presenta explícitamente la obra como una mera representación teatral, y no como un pedazo de realidad. Esto impide que el espectador se identifique con lo que sucede en escena, y provoca que más bien piense sobre ello. El punto hasta el que Carballido adopta esta convención teatral un tanto ajena a sus propias convicciones varía en cada caso, pero se puede afirmar que cuanto más épico es el tratamiento del asunto, más política es la intención del autor y menos existencial.

Las obras de este grupo que presentan personajes y conflictos contemporáneos, como *Un pequeño día de ira*, *¡Silencio, pollo pelones, ya les van a echar su maíz!* o *Acapulco, los lunes* (§ 3.2.1) profundizan notablemente en un tema que se repite también a lo largo de los años en el teatro de Carballido: la responsabilidad. Cuando un personaje actúa movido por lo que se espera de él, y no por sus propios sentimientos, ha de afrontar las consecuencias de unos actos que ni siquiera deseaba. Comprensiblemente, en obras que tratan problemas sociales, en las que los actos obedecen a presiones más amplias, las consecuencias de estos actos «alienados» son también mayores. Existen otras, sin embargo, como *Homenaje a Hidalgo*, *Almanaque de Juárez*, *José Guadalupe* o *Tiempo de ladrones* (estudiadas en § 3.3), que se sitúan en momentos decisivos de la Historia de México, y cuyo personaje principal son los grandes mitos que condicionan la visión que la nación tiene de sí misma. Se mantienen aquí los recursos épicos, pero la acción se minimiza y el aparato escénico se despliega al máximo para crear grandes murales didácticos donde el pueblo comulga en una gran fiesta con su pasado. Como un personaje que descubre que ha actuado según la imagen que otros tienen de él, México descubre, entre bailes y luces, posibles destinos ocultos por la retórica oficial.

Por tanto, esta faceta social de la creación de Carballido muestra que hay miradas prejuizgadoras que afectan no ya a individuos, sino a grupos enteros de la sociedad. Cuando las relaciones que explican estas alienaciones son contemporáneas, el espectador se encuentra ante un «caso» teatral

Introducción

15

que le obliga a dejar su butaca y plantearse su postura. Cuando la causa de determinados prejuicios es histórica, asistimos al despliegue de un cuadro didáctico y teatral que nos muestra la otra cara de México. Un tercer grupo de dramas sociales, el de más reciente creación, se centra específicamente en el papel de la mujer en la sociedad como víctima de una doble alienación. Esta faceta del teatro social de Carballido se estudia en § 3.2.3.

Finalmente, el capítulo 4, «El ritual de la fantasía», aborda un tercer segmento de la obra de Carballido, el de las piezas en las que la integridad del hombre es denigrada por sus propios prejuicios. Caracterizar el estilo de estas piezas es difícil, puesto que en ellas aparecen condensadas las características principales del estilo carballidiano: variedad y eclecticismo. Aunque este aspecto, como todos, aparece no solo en este bloque sino en el conjunto del teatro de Carballido (cada una de cuyas obras es fácilmente reconocible como suya), es cierto que estas piezas son las más específicamente carballidianas. Rasgos comunes en su variedad son su cercanía al género de farsa, que las aleja de la convención realista, y la ausencia de didactismo explícito, que las hace ajenas al teatro épico. En estas obras, los personajes no son caracterizados psicológicamente, como en el primer bloque, y sus relaciones no se pueden mostrar como objeto de discusión política, como en el segundo.

Las piezas se sitúan en ambientes bien míticos (*Teseo*, *Medusa*), bien en un pasado estereotipado (*El relojero de Córdoba*, *Te juro*, *Juana, que tengo ganas*, *Los esclavos de Estambul*) o en un México deformado por la fantasía (*El día que se soltaron los leones*, *Yo también hablo de la rosa*). Es decir, se trata de espacios no reales pero fácilmente comprensibles para el público, espacios libresco o farsesco cuyas convenciones de inverosimilitud están, en principio, al alcance de cualquiera. Si bien el espectador reconoce rápidamente el ambiente literario en que se sitúa la obra —las coordenadas teatrales en que se sitúa la acción—, enseguida los tópicos sobre este ambiente son negados o ridiculizados, de manera que el público se ve lanzado al tono lúdico de las piezas. Los personajes y las acciones son asimismo estereotipados, generalmente hacia lo grotesco, con un humor que busca continuamente las contradicciones.

En estas obras se presenta una superposición de fuentes dramáticas desbordante. Cada una de estas obras tiene recursos, concepciones, citas, guiños

o incluso frases e imágenes de innumerables manifestaciones artísticas. Gracias a esto, los significados de cada conflicto, escena o pieza se multiplican en diversas direcciones. Se aprecia también cómo esta exuberante arquitectura dramática responde a la trama. En ella, un personaje censura y hasta mutila su personalidad por actuar conforme a una visión del mundo y de sí mismo que descarta la riqueza del resto de sus emociones, ideas, puntos de vista. Igual que estos personajes dudan de sus certezas y así se liberan, el espectador duda de sus convenciones teatrales desde que comienza el espectáculo, y esto le permite abandonarse plenamente mientras dura la representación.

Aunque también aparecía en obras de los otros bloques, la presencia de la ceremonia como rasgo principal de la representación se acentúa en las de este grupo. Se observa especialmente que esta multiplicidad técnica y literaria que bulle en el planteamiento inicial termina por unirse en una última escena que asemeja un rito en el que los contrarios comulgan y el hombre se conoce a sí mismo.

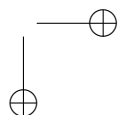
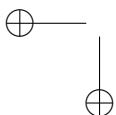
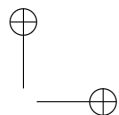
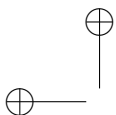
En los textos de este grupo, como en otros que ya se han mencionado, el tiempo dramático se deforma para acentuar la importancia de ciertas acciones. En varios de ellos, el tiempo forma parte de la fantasía que rodea la acción; en otros se asemeja al tiempo cinematográfico, y algunas historias se basan en el desorden cronológico. Además de como técnica, el tiempo adquiere gran importancia como asunto existencial en el teatro de Carballido. El tiempo obliga a los personajes a elegir, y en otras ocasiones precisamente les impide elegir ser quienes ya no pueden ser. De hecho, es el tiempo —por ser irreversible— lo que obliga al hombre a negar una parte de sí mismo cada vez que toma decisiones. En términos filosóficos, la mutilación a la que la estrechez de miras somete a los personajes de Carballido se debe a dos formas de relacionarse el hombre con el tiempo. Los personajes que, encerrados en su mínimo círculo, otorgan al *hoy* y al *aquí* un valor desmedido son individuos que no pueden aceptar —ni siquiera intuir— la insignificancia de su existencia, de tal forma que, atados a pequeñeces perecederas, son incapaces de trascender su aislamiento. Por otra parte, aquellos que pretenden ejercer sobre sus propias vidas y sobre las vidas de los demás un dominio basado en abstracciones éticas supraindividuales y estrictas ideologías que todo lo tienen previsto aparecen como personajes que no conocen su hoy y aquí, pese

Introducción

17

a ser solo en estos parámetros en los que se pueden realizar como individuos.

Únicamente cuando están fuera del tiempo, es decir, en la atemporalidad de la ceremonia teatral, los personajes y el público de Carballido pueden entrever la multiplicidad que los compone y los une.



El teatro ilumina nuestra posibilidad de ser

1

Este primer capítulo servirá para ofrecer una visión general del teatro de Emilio Carballido, situándolo en su contexto histórico y teatral, por una parte, y destacando los rasgos comunes que se encontrarán a lo largo de su producción. La primera sección, titulada «Emilio Carballido y la generación del cincuenta», trata de enmarcar la producción de este autor dentro de un movimiento más amplio que se considera el verdadero nacimiento del teatro nacional mexicano.

La sección § 1.2 trata de trazar a grandes rasgos lo que de común pueda haber en la ingente producción carballidiana, las características principales que el análisis de las obras debería demostrar. Lo que allí se describe es el carácter fundamentalmente ético del teatro de Carballido. Con el concepto de *ética del perspectivismo* (ver sección 1.2.1) se pretende definir la forma en que el teatro de este autor desvela el movimiento profundo que habita en cualquier superficie aparentemente inerte. Esta postura eminentemente ética se apoya en una concepción del hecho teatral como un fenómeno de un didac-tismo irracional que lo acerca a experiencias rituales, tal y como se explica en 1.2.2. La última parte de la sección (1.2.3), trata de concretar las formas

escénicas en las que se manifiesta dicha concepción teatral, señalando tonos, recursos y formas recurrentes en la obra de este autor.

Finalmente, la sección 1.3 (página 34) aborda aquellas piezas que se pueden considerar parte de una etapa de formación artística, las anteriores al estreno de *Rosalba y los Llaveros*. Por una parte, en ellas aparece de una forma más explícita la preocupación moral de que se trata en 1.2.1, pero, por otra, el apego a formas teatrales establecidas (como el auto sacramental o el teatro de vanguardia) produce un efecto menos personal que el de obras posteriores. En cualquier caso, al analizar estas primeras obras se señalarán aquellos rasgos que muestran el concepto teatral establecido en 1.2.2, así como las técnicas dramáticas que el Carballido de la madurez desarrollará magistralmente.

1.1

EMILIO CARBALLIDO Y LA GENERACIÓN DEL CINCUENTA

La figura de Emilio Carballido desborda incluso la de autor de más de cien piezas teatrales para adultos. Por otra parte, sería un error presentar su figura aislada de las tendencias dramáticas de su época. Las siguientes páginas pretenden, por tanto, enmarcar la producción dramática dentro de la inabarcable personalidad creadora de Carballido y dentro del grupo de autores conocido como «generación del cincuenta».

1.1.1 Cronología de una dramaturgia

Emilio Carballido nació en la ciudad de Córdoba, en el estado de Veracruz, en el año 1925. En 1926 se trasladó a la Ciudad de México, pero su adolescencia y juventud discurrieron entre la provincia y la capital. Comenzó los estudios de Letras Francesas en 1944 en la Universidad Nacional, si bien finalmente se licenció en Letras Inglesas y Arte Dramático.

1.1 Emilio Carballido y la generación del cincuenta

21

En la Facultad de Filosofía y Letras de dicha universidad estrenó en 1948 «La triple porfía», que después se publicó en la prestigiosa revista *México en la cultura* y finalmente pasó a ser la loa del *Auto sacramental de la zona intermedia*. En el recién creado Instituto Nacional de Bellas Artes llevó a cabo su primer estreno, en 1950, en el Palacio de Bellas Artes, con la dirección de Salvador Novo. Se trataba de la obra *Rosalba y los Llaveros*, pieza que había estado escribiendo en las clases de Rodolfo Usigli. El espectáculo supuso un gran éxito (más de un año en cartel) y se considera el hito inicial de la generación del cincuenta, de la que Carballido es figura destacada.

En los años siguientes Carballido disfrutó de varias becas y viajó por Europa —especialmente del Este— y Asia. A su vuelta a México enseñó en la Universidad Veracruzana y reanudó su labor de dramaturgo. Piezas como *El día que se soltaron los leones*, *El relojero de Córdoba*, *Felicidad* o *La danza que sueña la tortuga* fueron muy bien aceptadas por la crítica y disfrutaron de éxito en los teatros, lo que pronto hizo de Carballido uno de los dramaturgos más importantes de México. En 1962 obtiene el premio Casa de las Américas por *Un pequeño día de ira*, que alcanza una difusión internacional notable. *Yo también hablo de la rosa*, estrenada en 1969, es su obra más conocida, antologada profusamente y atendida asiduamente por la crítica. La colección de piezas breves *D. F. 26 obras en un acto* es punto de referencia obligado para grupos de aficionados y escuelas de teatro por su variedad técnica y temática en torno a la capital. También *Fotografía en la playa*, del año 1977, alcanzó notoriedad excepcional en su país y fuera de él. En la década de los ochenta vuelve a obtener rotundos éxitos con *Rosa de dos aromas* y *Orinoco*, que se representan en todos los países de habla hispana. En la última década del siglo XX Carballido tuvo varios estrenos importantes más: *Los esclavos de Estambul* (1991), *Escrito en el cuerpo de la noche* (1995) y *El mar y sus misterios* (1996). El maestro Carballido continuó escribiendo hasta su muerte en febrero de 2008, de forma que también la primera década del siglo XXI ha conocido varios estrenos suyos como *Pasaporte con estrellas* (2004), *Zorros chinos* (2005), *Luminaria* (2007) o *Eli o la recámara mal usada*, estreno póstumo llevado a cabo el 5 de abril de 2008.

Sin embargo, los títulos aquí consignados no son más que la punta del inmenso iceberg de la producción de Carballido. Sus piezas dramáticas, entre

breves y largas, superan con creces el centenar. Como narrador, ha escrito varias novelas y libros de cuentos. Ha colaborado en más de cincuenta guiones de cine y televisión, y ha proporcionado libretos para diversas óperas y ballets. Además de su labor creadora, Carballido ha antologado y apadrinado a varios de los más importantes escritores de generaciones posteriores. Un hecho importante en su faceta de agitador del mundo teatral lo supuso la creación en 1975 de la revista *Tramoya*, que ha dirigido hasta el final de sus días.

Carballido está considerado como uno de los escritores hispanoamericanos más importantes de la segunda mitad del siglo XX. A la vista de tan inmensa actividad, no es de extrañar que el crítico, actor y dramaturgo Armando Partida Tayzan se refiera a él como «columna de la dramaturgia nacional en toda la mitad del siglo XX». (Partida Tayzan 2000, 144) Hay que recordar, sin embargo, que la dramaturgia nacional mexicana, de la cual Carballido es sin duda columna, se irguió independiente y destacada a partir del surgimiento de la generación del cincuenta.

1.1.2 Carballido en la generación del cincuenta

En las tres primeras décadas del siglo, la escena mexicana estaba dominada por la revista y los dramas neorrománticos, géneros ambos perennemente estancados en sus modelos españoles. En los años treinta aparecen algunos grupos de teatro experimental, que apenas tienen repercusión en el público más amplio. Sin ser teatro marginal como el de los vanguardistas experimentales, el teatro específicamente mexicano que realiza Rodolfo Usigli no es, pese a su incansable denuedo, más que la lucha de un hombre contra todo el medio teatral, porque únicamente la generación siguiente dispondrá de los medios y de la continuidad necesarias para modificar definitivamente la forma de hacer teatro en México.⁸

Carballido forma parte de esta generación del cincuenta y, aunque no se trata de ninguna escuela o corriente basada en manifiestos o dogmas estéticos, sus rasgos más característicos son indisociables de la obra del propio

⁸Se puede consultar un conciso análisis del desarrollo del teatro mexicano en el siglo XX en Ita (1991b), Gálvez Acero (1988) Fernández Rodríguez (1995) o Vázquez Touriño (2002).

1.1 Emilio Carballido y la generación del cincuenta

23

Carballido, y por eso se estudiarán antes de abordar la obra de este dramaturgo.

A finales de la década de los cuarenta, México entraba en un nuevo capítulo de su historia. Terminada la etapa estrictamente militar de la revolución, Miguel Alemán se convierte en el primer civil que se sienta en la silla presidencial desde el alzamiento contra Porfirio Díaz en 1910. Esta es la etapa que en México se conoce como «desarrollo estabilizador», caracterizada, entre otras cosas, por la desmilitarización y burocratización de las instituciones en torno al Partido Revolucionario Institucional, así como por la liberalización de la economía, la vertiginosa entrada de inversiones extranjeras y el masivo desplazamiento de la población desde las zonas rurales a la capital en busca del enriquecimiento rápido que la nueva economía promete.⁹

Uno de los compromisos culturales que el presidente Alemán, el «cachorro de la Revolución», llevó a cabo fue la creación en 1947 del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), al cargo del cual puso al poeta y dramaturgo Salvador Novo. Esta institución unió y formó a los escritores de la generación del cincuenta, que estaban viviendo intensamente los nuevos tiempos y que en el INBA encontraron el camino para representar artísticamente estos cambios.

En la cátedra de escritura dramática del INBA destacaban como maestros el propio Novo y Rodolfo Usigli. El primero había impulsado el movimiento del «teatro experimental» en los años 30 con los grupos Teatro Ulises y Teatro de Orientación. Este movimiento no profesional introdujo en México las vanguardias teatrales europeas y mostró a su pequeño público una nueva forma de hacer teatro no comercial. Por otro lado, a Rodolfo Usigli se le considera precursor en solitario del teatro nacional mexicano, pues dedicó toda su vida y su obra a crear un corpus de piezas y unas instituciones teatrales que reflejaran la conciencia nacional de México, el pasado, el presente y el futuro de su sociedad.

La joven generación que comienza a escribir con estos maestros significa precisamente la fusión de ambas actitudes, verdaderos cimientos sobre los que se yergue el teatro nacional mexicano. Por una parte, su formación lite-

⁹Para una interpretación de este periodo de la Historia de México, *vid.* (Paz 2001, 182–236 y 284–321).

raría y el ambiente abierto y cosmopolita del INBA les permite experimentar y conocer formas de hacer teatro opuestas al decimonónico teatro comercial que imperaba en México. Salvador Novo, además de acercar a los futuros dramaturgos a las corrientes estéticas que estaban en boga en Europa, les transmitió la rebelión contra la forma de hacer teatro que imperaba en la escena mexicana, rechazando, por ejemplo, el «acartonamiento interpretativo, el estreno semanal, el uso de apuntador, los falsos decorados, el mal gusto del mobiliario, la jerarquización de los papeles, la tiranía del primer actor», etc. (Ita 1991b, 23)

Por su parte, Usigli —con su obra y la polémica que esta generó—, y sus ensayos y críticas sobre la teoría de un teatro específicamente mexicano, mostró a los escritores que comenzaban la necesidad de encontrar la esencia de México y el valor del teatro para señalar los excesos y carencias de su sociedad al subirlas al escenario. Desde su cátedra de composición dramática, además, dotó a esta generación de un sobresaliente rigor literario, presente en las creaciones de todos estos escritores, que pusieron en pie una escena nacional destacada en el mundo de habla hispana.

Como se ha dicho más arriba, la generación del 50, en la que sobresalen nombres como Luisa Josefina Hernández, Luis G. Basurto, Sergio Magaña, Jorge Ibargüengoitia o Elena Garro, además del propio Carballido, es un grupo de jóvenes dramaturgos que coinciden en el recién fundado INBA. Coinciden, por tanto, en el efervescente Distrito Federal, abierto al mundo tras décadas de convulsiones e incertidumbre. Pero, además de la fascinación por la capital cosmopolita, compartían muchos de ellos el ser originarios de provincias alejadas del D. F. Estos jóvenes conocían facetas de México tradicionales y marginales que los nuevos tiempos desdeñaban e ignoraban. La generación del cincuenta, por tanto, es testigo privilegiado de los cambios que el desarrollo ejercía en las gentes de México, tanto en las que quedaban lejos del bullicioso foco de modernidad como en las que intentaban participar del nuevo ideal. Este conflicto que genera «el desarrollo estabilizador» es clave para esta generación y también, como se verá, para Emilio Carballido.

El crítico Malkah Rabell ha explicado con la siguiente comparación la significación que supuso en el teatro mexicano la irrupción de la generación del cincuenta: los maestros de esta generación (el Teatro de Ulises y el de Orien-

1.1 Emilio Carballido y la generación del cincuenta

25

tación, Salvador Novo, Carlos Gorostiza...) llevaron a México universalismo, imaginación y experimentación. Por el contrario, estos «dramaturgos de la nueva era son mexicanistas, realistas y profesionales». (Rabell 1988, 118)

El término *mexicanistas* se opone aquí al universalismo en cierto modo extranjerizante del teatro experimental de los años treinta, pero también al mero folclorismo que recorría los escenarios de la revista musical florecidos bajo la Revolución. En las obras de estos nuevos autores aparece en primer plano una característica esencial de la mexicanidad, lo que Octavio Paz ha denominado «superposición de tiempos históricos». La nación entraba en una nueva etapa de su historia. Frente a la retórica oficial que dibujaba un México occidental y adelantado, la generación del cincuenta muestra que todavía «varias épocas se enfrentan, se ignoran o se entredevoran sobre una misma tierra o separadas por unos kilómetros». (Paz 2001, 12)

Por otra parte, cuando el crítico define este grupo de escritores como *realista*, lo distancia de la imaginativa vanguardia experimental, pero también lo aleja del costumbrismo al estilo de dramaturgos españoles como Carlos Arniches o los hermanos Álvarez Quintero, tan en boga en épocas anteriores. Lejos de la mera reproducción de trajes, bailes y acentos pintorescos, los jóvenes autores siguen a su otro maestro, Rodolfo Usigli, al analizar la realidad con la base de los métodos del pensamiento moderno: sicología, sociología, antropología, marxismo, lingüística, etc. (Ita 1991b, 45)

Finalmente, al notar que estos dramaturgos son *profesionales*, Rabell los opone a la marginalidad de experimentos como los de Ulises y Orientación. Carballido y compañía ya no son poetas, historiadores o periodistas que, además, impulsan un teatro artísticamente ambicioso. Gracias al patronazgo estatal que proporciona el INBA, estos jóvenes son dramaturgos «a tiempo completo», amén de usufructuarios de una plataforma para la difusión de su obra tan formidable como las salas del propio Instituto.

La enorme longevidad productiva de este grupo es otra característica que se debe señalar, ya que es especialmente notoria en el caso de Carballido. Como se ha dicho, el punto de partida de esta generación lo marca el estreno en el INBA de *Rosalba y los Llaveros*, del propio Carballido, y *Los signos del Zodíaco*, de Sergio Magaña, en la temporada de 1950. Pues bien, en qué momento termina la labor teatral de este grupo es algo que aún está por

descubrirse. Y no solo porque algunos de ellos continúen escribiendo y la mayoría siendo llevados a escena (*cfr.* Partida Tayzan (2000)), sino porque, gracias a su magisterio, la influencia de este grupo sigue siendo fundamental en México.

La labor de este grupo de amigos fue más allá de crear un corpus de obras de teatro de remarcable calidad literaria en las que se preguntaban por los problemas de México. Muchos de ellos han sido —y son todavía—, directores de escena, profesores, antologadores, teóricos. . . Su magisterio puede ser efectivamente *ex cathedra* —L. J. Hernández ocupó durante muchos años el puesto de su maestro Usigli—, o bien por medio de revistas y antologías —como las que ha realizado Carballido—, o como simple modelo de figura literaria —Sergio Magaña, escritor maldito, ha inspirado a muchos jóvenes autores—. Su influencia en generaciones posteriores es clara, y de hecho nunca ha sido negada por los escritores más jóvenes.¹⁰ Estos no se han visto en la necesidad de enfrentarse a sus mayores, ya que la generación del cincuenta no ha legado una obra que culmine tendencias o cierre caminos. Como se ha dicho, la dramaturgia de estos escritores que comenzaban juntos en la mitad del siglo veinte es el nacimiento de un teatro nacional y, por tanto, plantea preguntas y señala caminos que los dramaturgos posteriores han continuado respondiendo y explorando.

1.2

CARACTERÍSTICAS DEL TEATRO DE EMILIO CARBALLIDO

Tras enmarcar la producción teatral de Carballido dentro de su propia carrera artística y entre las de sus compañeros, se intentará aclarar ahora algunos términos y conceptos referidos a su teatro. Una de las cuestiones que resaltan en sus obras es el compromiso ético que todas ellas reflejan.

¹⁰Las relaciones artísticamente filiales entre la generación del cincuenta y la Nueva Dramaturgia Mexicana son innegables. *Vid.* (Ita 1991b, 74 y ss.).

1.2 Características del teatro de Emilio Carballido

27

A este planteamiento ético de su teatro se dedicará la primera subsección. Después de ella se intenta expresar la concepción del hecho teatral que esta dramaturgia ofrece. Por último, se buscará lo que de común haya desde el punto de vista formal en la multitud de piezas de este autor.

1.2.1 La «ética del perspectivismo»

En el marco de este grupo generacional, la obra de Emilio Carballido, más allá de la similitud con los ambientes y temas que pintan sus compañeros, destaca por su marcado carácter ético. El dramaturgo pretende mostrar al espectador determinada imagen del ser humano a la que este último debe inclinarse. En sus obras flota continuamente la cuestión del comportamiento del hombre hacia sus semejantes y hacia sí mismo. De hecho, si hay algo que da unidad y coherencia a la multitud de creaciones de este dramaturgo, es la preocupación por temas como la voluntad, el sometimiento, la responsabilidad o la frustración.

El enfoque ético ha sido señalado por la crítica más de una vez al tratar de piezas concretas, pero sin duda se puede extrapolar a toda la creación de este autor.¹¹ El propio Carballido ha indicado alguna vez que, si bien no cree en una capacidad efectiva del teatro para modificar sensiblemente la sociedad, una cierta comunión que altere la mirada sobre el mundo sí es posible:

Yo no creo que el teatro alcance influencia directa en nadie, ¿no? Yo no he visto que alguien cambie por ver teatro [...] Yo creo que lo que puede cambiar es la textura espiritual del espectador individual. (Vélez 1973, 19 – 20)

Y bien, ¿cuál es la imagen del hombre a la que apuntan las obras teatrales de Emilio Carballido? Por las mismas fechas en que la generación del cincuenta comienza su andadura, en unos tiempos en que el desarrollo parecía no ver más modelo que el importado del Occidente rico, el poeta y ensayista Octavio Paz se preguntaba por la esencia de México y del mexicano en un importantísimo ensayo que ya se ha citado aquí, *El laberinto de la soledad*. Es

¹¹Cfr. (Peterson 1977) acerca de *Medusa*, *Teseo* y *Las estatuas de marfil*; Eugene Skinner (1969) trata preferentemente de la moral en los autos sacramentales *La zona intermedia*, *La hebra de oro* y *El día que se soltaron los leones*; del planteamiento ético de esta última pieza trata también Diana Taylor (1987).

necesario citar a Octavio Paz una vez más por una observación que, aparte de su valor universal, formula precisamente el espíritu que anima el teatro de Carballido: «En cada hombre late la posibilidad de ser [...] otro hombre» (Paz 2001, 23). Las obras que se estudiarán en estas páginas defienden esta complejidad del ser humano, y denuncian el riesgo que la persona corre de denigrar su humanidad cuando censura alguna de sus facetas.

El crítico norteamericano Eugene Skinner, al estudiar tres piezas de la primera época de Carballido, concluye que «el hombre es una potencia que debe realizarse lo más completamente posible sin negar ningún aspecto de esta potencia que es la existencia» (Skinner 1969, 43); de ahí que, según este crítico, el teatro de Carballido sea la búsqueda «de un equilibrio dinámico entre los dos aspectos del hombre [racional e irracional] en que se pueda realizar totalmente la potencia del hombre» (Skinner 1969, 46). La reconciliación de los contrarios es una formulación corriente para definir la enseñanza ética de las obras de Carballido. Así lo explica también Sandra Cypess:

Carballido has emphasized in the majority of his dramatic works, that the polarities of reason/emotion, universal/particular, objective/subjective, male/female should be united (Cypess 1984, 49).

Esta es, por tanto, la imagen del ser humano que se descubrirá al analizar las obras de Carballido. Cabe preguntarse ahora por qué ha de tender el hombre hacia esa imagen, cuál es la justificación que, según la crítica, subyace a este modelo ético. El propio Skinner da una explicación interna al propio ser humano que, en efecto, responde al planteamiento de muchas obras de Carballido: «Unlike an animal that simply is, man exists and must create his own being through a process of conscious election» (Skinner 1976, 20). La definición del hombre como animal moral está, en efecto, en el fondo de las piezas más explícitamente existencialistas de Carballido, como *La zona intermedia*. Diana Taylor, sin embargo, añade un aspecto importante —y más aún tratándose de teatro—, como es el de la participación en el entorno social:

Beneath or behind every social clash [...] exists an individual whose sense (or nonsense) of personal autonomy and responsibility produces a given vision of the world and explains the nature of his/her participation in the system (Taylor 1987, 69).

1.2 Características del teatro de Emilio Carballido

29

A Carballido no se le escapa que las relaciones con los demás son a menudo la causa de censura de determinadas facetas del individuo. Además, las elecciones de dicho individuo, sean «éticas» o mutiladoras de su potencia, se reflejan siempre en su relación con la sociedad.

La expresión «visión del mundo» utilizada por Taylor es un término crucial para el análisis del teatro de Emilio Carballido. Como se verá al estudiar sus obras, el discurso de los personajes expresa su mirada a la realidad que les rodea. Esta mirada tiende a ignorar o superponerse a alguna faceta de la realidad, creando así cada personaje una realidad distinta en cada mirada y cada discurso. Por tanto, es en el cruce de estos discursos-mirada —léase «en la obra de teatro»— donde se generan el conflicto dramático y su enseñanza. Esta enseñanza que se desprende del enfrentamiento dramático de distintos puntos de vista se denominará en el presente estudio «ética del perspectivismo».

1.2.2 Concepción del teatro

Se tomarán una vez más las palabras de Octavio Paz para expresar una idea que, si bien es aplicable a cualquier situación, el Nobel mexicano la encuentra fundamental para la comprensión de México y aquí sirve como concreción del planteamiento básico del teatro de Carballido¹²: «Ser uno mismo es, siempre, llegar a ser ese otro que somos y que llevamos escondido en nuestro interior, más que nada como promesa o posibilidad de ser» (Paz 2001, 210). Pues bien, para Emilio Carballido, el teatro es el medio idóneo para contagiar al espectador del perspectivismo que necesita para vislumbrar ese otro que también es. La nueva perspectiva que el teatro proporciona, la visión del mundo y de nosotros mismos, es otra, de tal manera que, mientras asistimos entre el público a la representación, podemos dejar caer la máscara sin miedo de perdernos en la soledad.

A partir del papel que juegan los no pocos artistas que aparecen en las comedias, farsas y dramas de Carballido, se puede decir que Carballido con-

¹²Y en ningún caso como argumento de autoridad, ya que el ensayo de Paz no versa sobre teatro. Sus palabras se toman solo en cuanto bella expresión del conflicto que en esta investigación se considera básico.

cede al arte en general, y no solo al teatro, un valor ontológico que desvela realidades, no ya ocultas, sino insospechadas. Así lo expresan el pintor Posada y uno de los protagonistas de *El día que se soltaron los leones*:

Nada más el Arte puede tratar de todo: de la infinita gama, de los extremos intocables e idénticos, de los muertos, de los vivos, de la trivialidad cotidiana, de lo que miro como visión dentro de mis ojos, de lo que miro fuera, de profecías, delirios, magias y tradiciones, de lo que las generaciones heredan; de noticias ultramarinas. De los rebeldes.¹³

EL HOMBRE: ¡La poesía! Una poesía obliga a ver qué bello es todo. Por medio de comparaciones, bien rimada y bien medida, describe las cosas, las muestra. (*Leones*, 263)

Sin embargo, en el intento de enfocar la variedad dentro de nosotros mismos, el teatro, por su carácter social y catártico, cumple de manera única la función de empujar hacia una nueva perspectiva. Así lo expresa otro personaje de Carballido, el dramaturgo César Miró:

CÉSAR: ¿Sabes lo que es la catarsis?

SABINA: Sí, tú me dijiste, eso de los griegos, ¿no?

CÉSAR: ¡No! Eso... nuestro. Hacer vivir pasiones y conflictos morales a la gente que duerme. Darles intensidad, iluminarles la multiplicidad de su existencia. Mostrarles que son muchos, y no uno. Que en cada uno de nuestros cuerpos conviven muchos seres contradictorios, en pugna. Yo soy Otelo y soy Yago a la vez. Y soy Orestes, y soy... César Miró, escritor fracasado. (*Estatuas*, 142)

El propio autor ha declarado en alguna ocasión que, para él, el teatro divierte en el sentido etimológico de la palabra: nos hace diversos:

To entertain is to make the spectator multifarious; to assimilate him to that which is different [...]. Together, the force of congregation and the fact of entertainment lead to the third function of theater: to educate. (Carballido 1989, 140 – 141)

En resumen, el hecho teatral en la obra dramática de Carballido es concebido como un fenómeno ontológico —como cualquier manifestación artística— y didáctico. El conocimiento que este teatro proporciona, como queda dicho, es el de la pluralidad que alberga cada individuo. Y su enseñanza, de carácter ético, es la ética de la perspectiva de que se trató en la sección anterior.

¹³José Guadalupe (*las glorias de Posada*), pág. 2. Citado por Bixler (1988, 24)

1.2 Características del teatro de Emilio Carballido

31

1.2.3 Estética dramática

Si se considera de nuevo la cita precedente, se comprobará que Carballido sostiene que el teatro nos fuerza a cambiar de perspectiva, ya que, debido a su naturaleza de reunión, nuestra mirada al mundo se convierte en una de muchas y deja de ser la única válida. Junto a la congregación, ciertos recursos artísticos —que él resume como «el entretenimiento»— pueden añadir a esta ceremonia su faceta didáctica. En la dramaturgia de Carballido destacan dos recursos: el humor y el rechazo de las convenciones formales.

El primero de ellos, el humor, es definido así por el propio Carballido: «Theater is the dreaming of the community. [...] This provides the spectator with comical disarrangement and through laughter he can cleanse his most inner turmoils» (Carballido 1989, 141). En efecto, el humor es la cirugía menos traumática para reconocer los propios males y extirparlos. De hecho, como señala Margaret Peden, el teatro didáctico de Carballido huye de los enemigos de lo didáctico gracias al humor: «Through humor, Carballido avoids pedantry, propaganda, preaching, moralizing, and just plain boredom» (Peden 1980, 169). En esas mismas páginas, Peden analiza cómo el humor va desde los meros juegos de palabras hasta el sarcasmo lleno de amargura, si bien predomina la risa tierna y comprensiva.

El segundo de los recursos con los que Carballido convierte la reunión de la representación teatral en un rito didáctico es, junto con el humor, el rechazo de las convenciones formales. El dramaturgo busca que la conexión entre la representación y el público sea más profunda que el simple acto social de acudir al teatro; y, al mismo tiempo, reniega de las etiquetas académicas que encasillan la pieza bajo rúbricas de género y subgénero, privando a la representación de lo que tiene de experiencia única. No puede ser de otra forma si el objetivo del teatro de Carballido es que, mientras dura el espectáculo, el espectador abandone sus certezas: «La ley del teatro es que el público dude de lo que le decimos» (Carballido 1981a, 7).¹⁴

El rechazo de la convención con el cual Carballido provoca la duda de los espectadores, lectores y críticos se concreta en la variedad de formas dramá-

¹⁴Cfr. Antonin Artaud: «Para mí, las ideas claras, en el teatro como en todas partes, son ideas acabadas y muertas» (Artaud 1969, 65).

ticas que presentan sus obras y el eclecticismo estilístico que en muchas de ellas desafía dogmatismos y escuelas. Puesto que la imagen del hombre que nos ofrece este teatro es variada y múltiple, no ha de extrañar que la forma utilizada para representarlo sea también diversa y heterogénea.

Para juzgar la inmensa variedad de moldes de que Carballido se ha servido a lo largo de su carrera en el intento de iluminar la inmensa variedad de relaciones humanas, puede bastar la enumeración de vertientes y recursos que Tomás Espinoza incluye en la presentación de Emilio Carballido para una antología del teatro mexicano. Tras señalar que en sus primeras obras Carballido se interesó por el auto sacramental, el tema mitológico o el teatro realista, indica que

también se ha servido del expresionismo e impresionismo. Asimismo, ha utilizado la diversidad de puntos de vista, el sketch, los episodios, las canciones, la música en vivo, las elipsis y los rompimientos para provocar la catarsis del público y comprometerlo con el proceso que se desarrolla sobre las tablas. [...] El teatro histórico no le es ajeno. (Espinoza 1991, 555)

Como consecuencia de esta multitud de tendencias, abundan entre los trabajos de crítica dedicados a la obra de Carballido aquellos que estudian la influencia que ejercen determinados autores o corrientes sobre este dramaturgo, bien en ciertas vertientes creativas, bien en piezas concretas. La mayor parte de la bibliografía existente señala con esmero las huellas que un eminente dramaturgo u otro dejaron en la práctica teatral de Carballido, al tiempo que analiza, con mayor o menor profundidad, qué aporta para la mejor comprensión global del significado de su dramaturgia la asunción de determinada estética en determinada pieza o vertiente de esta producción.¹⁵

¹⁵La introducción citada de Espinoza a la obra antologada en el tomo *Teatro mexicano contemporáneo. Antología* (Ita 1991a), por tratar de forma global la obra de Carballido, da cuenta brevemente de buena parte de las influencias que la crítica ha detectado en diversas piezas. El libro de Margaret Peden (1980) señala las posibles fuentes formales que caracterizan cada una de las vertientes en que divide el teatro de Carballido. También Frank Dauster (1975) presenta de forma muy clara los elementos formales que caracterizan algunas obras de la primera etapa creativa de este escritor. De forma más concreta, existe multitud de estudios que señalan las convergencias y divergencias de determinadas obras de Carballido (aquellas con mayor carga social) con el modelo de teatro épico propuesto por el dramaturgo alemán Bertolt Brecht. (Véase la nota 33 en la página 120 y la sección 3.1.1). Al margen de la influencia de Brecht, son muchas otras las corrientes cuya huella señala la literatura crítica: los autos sacramentales (Skinner 1969, 1976), Jean-Paul Sartre (Peterson 1977), *Pedro Páramo* (Cypess 1984), la tradición de lo

1.2 Características del teatro de Emilio Carballido

33

El presente trabajo, sin embargo, toma esta variedad de fuentes como base, y no como objeto de estudio. Esto significa que no pretenderá encuadrar las piezas de Carballido en los diferentes géneros o a la sombra de los diversos clásicos. En parte porque el acercamiento que hace Carballido a moldes previos es personal y distante de ortodoxias y escuelas, de tal manera que dos obras de este autor, por diferentes que sean entre sí las fuentes formales que las riegan, serán siempre más reconocibles como frutos del genio de Carballido que como ejemplos de determinado estilo. Pero, principalmente, en estas páginas se considera la inquieta exploración de fuentes —que, como se ha visto, es continua y explícita— como parte del proyecto artístico que quiere transmitir la «ética del perspectivismo». Los géneros dramáticos son también miradas que limitan la percepción del mundo. Y el salto que Carballido realiza continuamente de uno a otro género le sirve para enfocar una u otra faceta del conflicto ético que le interesa.

Anteriormente se ha señalado que Carballido huye de las convenciones formales gracias a la variedad de fuentes, por un lado, pero también gracias a la heterodoxia con que utiliza los moldes estéticos. Por lo general, cuando un autor adopta cierto modelo estético para su obra, asume también la teoría del arte y la visión del mundo que subyace a dicho modelo. Evidentemente, esto supone un obstáculo a la ética del perspectivismo, puesto que, al adoptar la visión del mundo implícita en determinada estética, se desechan las demás miradas posibles. En las siguientes páginas se intentará precisamente responder a la cuestión de cómo supera Emilio Carballido esta dificultad. Baste por ahora dejar constancia de que el intento de unir los contrarios es continuo también en el terreno estético, en todas las facetas de su producción. Por esto, se puede entender este trabajo como el análisis de distintos contrapuntos estéticos que permiten a Carballido desvelar la imagen del individuo censurado por su entorno, la sociedad o su propia imagen del mundo. El capítulo 2, «La poesía ilumina la realidad cotidiana», mostrará cómo una estética costumbrista imbrica fenómenos líricos y sobrenaturales que separan estas

grotesco (Troiano 1977), o el teatro de la liberación (Dauster 1989). El propio Carballido cita como influencias a *El día que se soltaron los leones* a Mayakovsky y el teatro chino (Eidelberg 1988), y en su obra en general a Giraudoux y Cocteau (Vélez 1973). Como curiosidad a este respecto, valga añadir que Joseph Vélez encontró hasta catorce influencias literarias distintas en la obra *El relojero de Córdoba*, que van desde Calderón hasta Sherlock Holmes (Vélez 1972).

piezas del mero retrato de costumbres, con el objetivo siempre de mostrar un ser humano plural. De la misma manera, el resto de la producción de Carballido destaca por el esfuerzo de resolver contradicciones formales. En el teatro de tipo social o histórico (capítulo 3) se puede encontrar didactismo brechtiano imbricado de sentimentalismo e irracionalidad. Y, en las piezas que se pueden definir como rituales existenciales (capítulo 4), se aprecia cómo el Teatro de la Crueldad de Artaud, aplicado por Carballido a las más diversas circunstancias, convierte la representación en verdadera catarsis social.

El objetivo estético del teatro de Carballido es restablecer la capacidad del teatro para conmover al espectador. No cabe duda de que este es también el objetivo de muchos otros autores contemporáneos, pero, en el caso de Carballido, se entiende que esta intención va ligada al anhelo de que la actitud del ser humano sea, como sugiere Skinner, un equilibrio en el que realizarse. Un equilibrio plural en la mirada como el que consigue el rito del teatro.

1.3

PRIMERAS OBRAS

En las primeras obras que escribió Carballido, aquellas que precedieron al exitoso estreno de *Rosalba y los Llaveros* en 1950, el conflicto moral aparecía de manera muy evidente. No sorprende, pues, que la forma dramática de que se sirven estas piezas sea también sencilla y unívoca. Estas obras de juventud contrastan con la complejidad y heterodoxia de otras posteriores, pero ha de remarcarse que las inquietudes éticas y estéticas a que se ha hecho referencia en los apartados precedentes están ya presentes en ellas.

El conflicto moral que se puede encontrar en obras como *Los mundos de Alberta* (1948), *La zona intermedia*, «El espejo» (1949), «La medalla» o «El suplicante» (1950), es tan explícito que se puede hablar casi de «moraleja». Esta, como ha señalado Skinner, se puede resumir en términos de psicoanálisis como «un combate entre el *id* y el *superego*» (Skinner 1969, 37). La ética

del perspectivismo se resume, por tanto, en términos freudianos. Los personajes de estas piezas, por motivos internos o externos a su personalidad —el *superego*—, inhiben sus instintos —el *id*— de una forma más o menos consciente, y esto lo hacen, bien obligados, bien con el fin de lograr algún beneficio en su entorno.¹⁶

1.3.1 La vanguardia como medio para sembrar la duda

En las piezas *Los mundos de Alberta*, «La medalla» y «El espejo», la lucha entre el *id* y el *superego* toma cuerpo en personajes y ambientes que, por oposición a *La zona intermedia*, se pueden definir como realistas. El acercamiento formal, sin embargo, rehúye de la convención de la «cuarta pared» e incorpora, en cada caso en un grado distinto, una técnica experimental como es el desdoblamiento del escenario.

Este parentesco con la vanguardia es innegable en la primera obra escrita por Carballido, la nunca publicada ni representada *Los mundos de Alberta*.¹⁷ La pieza presenta importantes similitudes con *300 millones*, del argentino Roberto Arlt. No se debe pasar por alto que la labor innovadora en Argentina de este artista excéntrico es equiparable —también cronológicamente— a la de los maestros del teatro experimental en México (Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, etc.). Desde el primer momento, el joven Carballido es consciente de que ha de oponerse a las convenciones y busca que su teatro sea exigente con el espectador. A falta de una estética más personal, que llegará después, el dramaturgo sigue los pasos de una filiación muy clara: la del teatro experimental y provocador.

¹⁶ Cabe señalar que las teorías de Freud se perciben aquí y allá en muchas otras obras de Carballido, pero más bien para ir perdiendo su validez como explicación de las convulsiones en el espíritu humano. En *Rosalba y los Llaveros* (vid. *infra*. 2.3.1), Rosalba utiliza explícitamente la terminología del psicoanálisis para dismantelar las tácitas convenciones que amordazan a la familia Llaverio. Al final de la pieza, sin embargo, la protagonista reconoce estar encarcelada en sus propias palabras. En *Yo también hablo de la rosa*, la explicación de los comportamientos que ofrece esta teoría aparece claramente ridiculizada. Sin embargo, en las obras primerizas que se analizan aquí, son estos postulados los que subyacen a la trama, y esto permite deducir que la lucha contra la inhibición de la potencialidad humana es una constante en la escritura de Carballido o, más aún, el aliento que la anima.

¹⁷ El conocimiento de esta obra no es directo, sino a través de las observaciones que de ella hace Margarit Peden en su monografía, puesto que, como ella misma aclara, nadie más ha leído nunca esta obra (Peden 1980, 124 – 125).

El mundo en que vive Alberta, la protagonista de la obra, es opresor y sucio. Al igual que la protagonista de *300 millones*, en la soledad ella imagina una realidad distinta, unas fantasías en las que se refugia para resistir la sordidez de su padrastro. Como en la pieza de Arlt, el mundo de fantasía se representa en una mitad del escenario que hace de espejo maravilloso donde cada elemento ruin de la cotidianidad de Alberta aparece transformado en su propio envés, amable, tierno y pueril. En ambas obras el final es trágico para la protagonista. Pero es que en el caso de Carballido no podría ser de otra manera, ya que Alberta abandona cada vez más a menudo el mundo real. Es en esa mitad del escenario en la única en que se puede realizar como persona y, al abandonarse en sus fantasías —su *id*— fuera de la realidad, estas quedan inhibidas y no llegan a realizarse en la mitad «auténtica».

El recurso de partir la escena en dos espacios, uno de los cuales expresa la censura y otro las aspiraciones del protagonista, reaparece en la pieza breve «La medalla» (1949), que forma parte de la colección de obritas en un acto *D. F.* desde su primera edición en 1957. Por la brevedad de la pieza, este recurso vanguardista adquiere aquí una densidad y expresividad óptimas para el mensaje que transmite.

Las imaginaciones del protagonista, Ignacio, no se proyectan en una mitad del escenario a la que él se desplaza, sino que el muro del fondo de la habitación se transparenta, dejando ver estancias «estilizadas» donde se mueven los dobles de Ignacio y su mujer, Julia. Estos dobles, así como otros personajes sin nombre, no existen más que en la mente de Ignacio, y se mueven en espacios irreales que también obedecen solo a su imaginación. Para acentuar el efecto fantasmagórico, el doble de Ignacio, al igual que el de Julia, «no tiene cara, como si una gasa ceñida le borrara las facciones» (*D. F.* 26, 164). Lo reseñable de este efecto es que podemos ver las actitudes de los personajes «reales» al mismo tiempo que las acciones de los «imaginarios». Más aún, lo que ocurre a un lado del muro tiene influencia al otro lado. Se trata sin duda de una precisa representación escénica de la relación entre lo que Ignacio es y lo que puede ser (o, una vez más, entre el *id* y el *superego*). Merced a este sencillo recurso, el espectador puede asistir a la mutilación que Ignacio realiza de su personalidad por miedo a su mujer.

Cada aparición de los dobles remarca la idea de que la desdicha de Ignacio

1.3 Primeras obras

37

no es solo consecuencia de la intolerancia de su mujer, sino también de su incapacidad para realizar sus imaginaciones. Así, al comienzo de la pieza, Ignacio llega cansado del trabajo, y sabe —y el espectador lo ve tras el muro transparente— que Julia lo increpará. Pero el Doble, en la imaginación de Ignacio, responde valientemente:

EL DOBLE DE IGNACIO: (*Camina.*) Tengo mis motivos para el retraso.

EL DOBLE DE JULIA: ¿Cuáles?

EL DOBLE DE IGNACIO: Estos.

Saca un estuche con una gran medalla. [...]

EL DOBLE DE JULIA: ¡Una medalla! ¿Es tuya?

EL DOBLE DE IGNACIO: Mía.

EL DOBLE DE JULIA: ¿Quién te la dio?

EL DOBLE DE IGNACIO: El banco.

EL DOBLE DE JULIA: ¡Por fin se dan cuenta de lo que vales! ¡Qué preciosa! (*La prueba en su propio pecho, después en el del Doble de Ignacio.*)

¡Pero qué feliz soy, qué honra, qué honor, qué orgullosa estoy de ti! (*Lo abraza.*) (*D. F. 26, 164 – 165*)

Esto es lo que anhela hacer Ignacio y, sin embargo, su reacción ante la Julia verdadera es muy distinta:

Entra Julia.

JULIA: ¿Qué diablos haces ahí?

IGNACIO: Estaba... sacando las cosas.

JULIA: Eso, lléname la sala de porquerías. ¿Qué trajiste? (*Ve la bolsa, saca una lata.*) ¡Y esto! ¿Qué es?

IGNACIO: Son las sardinas.

JULIA: ¿No sabes leer? ¿Qué dice aquí?

IGNACIO: ¡Sardinas!

JULIA: ¿Y en las letritas? «Cachalote fresco, estilo SARDINAS». ¡Cachalote! (*D. F. 26, 165*)

Si bien es cierto que la realidad —es decir, Julia— no da muchas opciones, el espectador entiende, gracias al recurso del desdoblamiento, que Ignacio tampoco ha actuado como su *id* reclamaba.

A partir de este momento, cada estímulo de la realidad que rodea a Ignacio se convierte en una nueva excusa para sus fantasías. Así, cuando en la radio suena el brindis de *Traviata*, el Doble de Ignacio es el centro de una exagerada celebración ofrecida en honor de Ignacio; y, coincidiendo con el argumento de la radionovela que se escucha, el Doble de Ignacio se fuga con una compañera de trabajo.

Cuando el verdadero Ignacio, ya perdido en sus fantasías, se decide a mostrar la modesta medalla que ha recibido, Julia lo ridiculiza y abochorna. La distancia entre la fantasía y la realidad es ya tan grande que el Doble de Ignacio no aguanta más y estrangula al de Julia. Al volver la acción al escenario «real», el espectador asiste a un desenlace tierno y revelador:

JULIA: (*Ignacio la ve con odio verdadero. Estrujando el periódico se levanta y va despacio hacia ella, muy amenazador. Julia lo ve.*) Estás arrugando el periódico que no he leído. ¿No me oyes? Lo vas a romper. (*Él, deliberadamente, rasga el periódico en pedacitos. Luego, rompe a llorar, sollozando.*) ¡Pero qué te pasa, por Dios, Ignacio! (*Se levanta y lo abraza. Él, inconsolable, solloza en el hombro de ella. Julia, enternecida, desconcertada, lo acaricia como a un niño.*) Pero, ¿alguien entiende esto? ¿Qué le pasa a este hombre?

TELÓN (*D. F. 26, 172*)

La obrita tiene un tono cómico que impide el final en tragedia como en *Los mundos de Alberta*, pero la tensión que encierran los últimos momentos señala que Ignacio va perdiendo su oportunidad de realizarse a medida que sus fantasías se alejan de sus actos reales.

Un tercer paso en la depuración de esta técnica del desdoblamiento escénico lo constituye otra pieza de la colección *D. F.*, «El espejo». La complejidad, aunque no la extensión, es mucho más acusada aquí, y entronca con otros temas importantes para la comprensión de Carballido, como el amor o la mirada sobre los demás, que se estudiarán en § 2.

Alda tiene dos amantes, el zafio y basto Héctor y el refinado y soñador Rubén. Es este último quien desdobla la realidad con sus anhelos. Esto se muestra en la disposición de la escena («una lujosa recámara» no practicable que, como se verá, no existe más que en la imaginación del joven enamorado) y en el hecho de que Rubén no ve ni escucha a su verdadera amada, sino que sigue los movimientos del reflejo del espejo, «la figura de una especie de diosa, vestida con la más clásica sencillez» (*D. F. 26, 75*). De la misma manera, únicamente oye el eco que traduce cantando líricamente las ordinarias expresiones de Alda. Es decir, su *id*, sus fantasías, llegan a sobreponerse a la realidad, y el propio espectador ve y oye lo que Rubén quiere ver y oír.

Sin embargo, al descubrir este al otro amante escondido debajo de la cama, la realidad actúa como desenmascaradora implacable de estas fantasías.

1.3 Primeras obras

39

El eco «musical» no es capaz de repetir ni embellecer la grosera explicación de Alda, se le atraganta la palabra «plomero» (fontanero), y lo exagerado de la excusa le obliga a emitir un gallo. Además, el reflejo «divino» desaparece en el fondo del espejo y Rubén ya solo puede ver a la verdadera Alda. (*D. F.* 26, 78)

El desdoblamiento de la mirada enamorada termina cuando Rubén da un bofetón a Alda y sale de la habitación, llevándose tras de sí la imagen ideal que tenía de su amada y todo lo que la rodeaba:

Sale RUBÉN y tras él, caminando o arrastrándose, según la naturaleza de cada uno, salen todos los muebles y objetos de la habitación. También la música, que termina con el mutis de las cortinas. Lo único que permanece es la cama, con el rayado colchón a la vista, puesto que colcha y sábanas se fueron. (D. F. 26, 79)

Queda dicho que esta obrita apunta dos importantes temas que se desarrollarán más adelante. Esto se puede apreciar en que la mirada enamorada de Rubén ha sido capaz por sí misma de modificar hasta cierto punto la realidad. Tras la salida del despedido amante, Alda comenta:

ALDA: (Ve en torno.) Veo el cuarto un poco raro, oye, como si le faltara algo. ¿Qué le pasará? Creo que es la luz. (Se ve en el sitio donde estaba el espejo.) Ay, y algo le pasa al espejo, que no me veo bien. (D. F. 26, 80)

1.3.2 *Auto sacramental de la zona intermedia*

Prácticamente contemporánea a estas piezas breves es la obra en tres actos *La zona intermedia*, subtitulada «Auto sacramental», y su loa, «La triple porfía». Sin embargo, mientras que en *Los mundos de Alberta*, «La medalla» o «El espejo» esta dualidad tenía una representación física en la escena y se desarrollaba sobre una trama cotidiana, en *La zona intermedia* la simbología reside en la propia trama, puesto que en los personajes y sus acciones existe una evidente alegoría. Por lo demás, esta trama, sobre todo en lo que se refiere al tratamiento del espacio en la escena, se presenta conforme a la convención realista. Con esto no se quiere decir que el lugar donde tiene lugar la acción, la antesala del Juicio Final, sea real, sino que las relaciones espacia-

les están tomadas como las que se dan en la realidad, sin desdoblamientos del escenario de ningún tipo.

Esta obra fundamental se presenta como un auto sacramental barroco, al tiempo que presenta rasgos del drama expresionista, como el uso de personajes con nombres genéricos —el Crítico, la Doncella—. La unión de ambos géneros es posible «porque el auto y el drama expresionista surgen del mismo propósito: proyectar ideas abstractas y situaciones psíquicas en imágenes y sucesos simbólicos» (Skinner 1969, 40). En efecto, como en los autos sacramentales y en los dramas existencialistas, Carballido enfrenta, en *La zona*, la encarnación de distintas actitudes. Los personajes y la situación simbolizan un combate que en realidad sucede en el interior de los espectadores.

El simbolismo de Carballido, en lugar de en la imaginería cristiana, arraiga en el sueño. Así, la escena nos presenta una onírica sala de espera antes del Juicio Final: la Zona Intermedia. A esta suerte de limbo van llegando los mortales considerados como «inhumanos», es decir, indignos del Juicio Final. La definición que el Primer Ayudante hace de los «inhumanos» puede considerarse el lema de la mayoría de las obras de Carballido:

Potencia y hombre. Está puesto a optar entre una cosa y otra, realizando lo valioso, rechazando lo no valioso. Tiene un arma poderosa, el dolor, y con él se abrillanta al llorar por sus decisiones... Puede el hombre cerrarlas a su vocación para un valor o para un no-valor. Vivir entre dos aguas. Hacer mal o bien incidentalmente, inconscientemente, como un animalito sin potencia. Entonces está perdido. Ha dejado de ser hombre. (*Zona*, 30 – 31)

Por tanto, cuando el hombre se censura, cuando deja de escuchar a su *id* o a su *superego* para evitar la angustia de una decisión, pierde su humanidad.

Esto le ha ocurrido a los cuatro inhumanos que llegan a la Zona Intermedia: el Crítico, la Mujer, el Hombrecito, la Doncella. Estos personajes, como señala Skinner, «encarnan cuatro aspectos del ser inhumano: la razón pura, el instinto puro, la abulia y la euforia» (Skinner 1969, 39). El Crítico, por ejemplo, exacerbó en vida su racionalidad hasta tal punto, que dejó de sentir. Por haberse censurado de esta forma, es condenado a ser devorado por el Nahual. La Mujer, por otra parte, se abandonó al amor con una pasión que, más que humana, era animal, irracional. Solo cuando el Nahual le hace ver el dolor de su amante, ella llora, con lo que resulta digna de ir al Juicio.

Los otros dos personajes son inhumanos no por la excesiva dedicación a un aspecto del carácter, sino por la desaparición de este. Así, el Hombrecito, incapaz de formarse una opinión de nada, no tiene decisión suficiente ni para rechazar la oferta del Demonio de ir al infierno con él. En cambio, la Doncella ha censurado completamente su sensibilidad. Vivió tan al margen del mundo que ahora es condenada a deshacerse en la Nada.

El último personaje que aparece es el Nahual. Es un «Adán mexicano antes de la Caída, completamente inconsciente del bien y del mal, como los viejos dioses de México antes de la llegada del cristianismo» (Skinner 1969, 40). Se trata de un ser libérrimo, como él mismo indica: «ajeno a toda norma que no sea la mía» (*Zona*, 43). Pero es solo al comer al Crítico que se convierte en el Nuevo Hombre, modelo ético de equilibrio dinámico al que todo conduce en este auto sacramental.

El auto sacramental de Carballido no tiene contenido religioso, sino psicológico. Pero, al igual que sus antepasados, este auto apela únicamente a la razón del espectador para elegir la opción adecuada de entre las que se le muestran. Para dotar a la trama de densidad poética capaz de universalizar lo que el espectador ve, el autor utiliza como subtextos obras de Sor Juana —la primera de muchas veces— o leyendas precolombinas. El subtexto, como se estudiará más adelante, es un elemento constante en la escritura posterior de Carballido, pero la obviedad del mensaje de esta pieza quizá impide que la poesía llegue a desvelar espacios sombríos. *La zona intermedia* es ya una obra donde se entrecruzan diversos niveles de realidad, pero cuya influencia en el espectador es aún meramente didáctica, racional.

1.3.3 «El suplicante»

El joven Carballido indaga en la posibilidad de generar significados y realidades múltiples. El lazo secreto entre las realidades, la posibilidad de encontrar reverberaciones dispares en un mismo hecho, es la catarsis con la que el autor pretende sacar a la luz yoes recónditos de sus espectadores. Otra obrita previa al estreno de *Rosalba* ofrece un nuevo elemento capaz de conmover al público, que se suma a la alegoría y al tratamiento vanguardista de la escena. La pieza es «El suplicante», que Carballido escribió en colaboración

con otro de los destacados integrantes de la generación del cincuenta, Sergio Magaña. En ella, Carballido indaga en el poder de la ceremonia teatral como revelación de lo que hay oculto en el alma humana.

«El suplicante», como las obras hasta aquí estudiadas, confía a la provocación de la vanguardia literaria el «efecto sorpresa» que debe arrancar al espectador de su actitud pasiva. Los personajes-actores se dirigen al público en cuanto actores, pero también representan otros personajes. Esto genera una cadena de perspectivas (la mirada del espectador a los actores, de estos a sus personajes, y de estos últimos sobre el mundo que los rodea) que potencian el misterio y las evocaciones de la trama.

Esta trata de una compañía de teatro universitario que se ha visto obligada a cambiar a última hora el programa: en lugar de la anunciada pieza *El suplicante*, representarán dos sainetes de Sor Juana. La representación de estas piezas sustitutorias, en efecto, comienza, pero pronto es interrumpida por la aparición de dos miembros del grupo, Carlos y Manuel, que vienen golpeándose desde los bastidores. El alboroto es tal que la obra se suspende. Carlos decide al menos explicar al público el origen del altercado. Él había escrito una obra, y el grupo, al descubrir por qué la había escrito, decidió rechazarla. Se trataba, explica, de una paráfrasis del relato bíblico de Tamar y Amnón, y al grupo la última escena le pareció sucia. Comienza a describir dicha escena, pero le parece imposible que se entienda si no se representa. Convince para ello a su hermana, que hará de Tamar, y a Manuel, que representará a Jonadab, su pretendiente. El propio Carlos es, por supuesto, Amnón.

En el transcurso de la escena, las relaciones de Carlos, su hermana y Manuel se hacen claras de una forma poética y profunda. Al representar los papeles, los jóvenes se sumergen tanto en el fondo de sus sentimientos que, cuando Tamar ordena a Amnón que mate a Jonadab, Carlos golpea brutalmente a Manuel. El drama, como actos prescritos, rituales, muestra una verdad que subyace a la existencia diaria, pero que el correr imparable de la propia existencia impide afrontar.

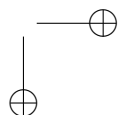
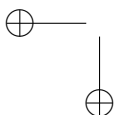
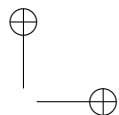
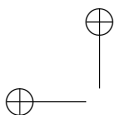
El hecho de que Carlos, al ser separado de Manuel, repita sin cesar «esto no sirve» (*Suplicante*, 11) significa que el teatro no puede, sin embargo, sustituir a la vida. «El suplicante» ha revelado a los actores la realidad de sus

sentimientos. Pero la muerte de Jonadab, pese a estar escrita en el drama y poder ser representada una y mil veces, no puede aliviar a Carlos del dolor que esta visión de sí mismo le provoca.

1.3.4 Conclusión

Estas cinco piezas anteriores a 1950 quizá no merecerían en sí un análisis tan pormenorizado en atención a su interés intrínseco. Sin embargo, esa misma obviedad en los planteamientos que lastra lo puramente teatral de estas piezas anuncia con claridad las características que convertirán a *Yo también hablo de la rosa*, *Rosa de dos aromas*, o *Escrito en el cuerpo de la noche* en obras maestras de la dramaturgia mexicana. En la producción del Carballido más joven se puede señalar ya con seguridad el intento de «teatralizar» al máximo la obra de teatro para que esta logre un juego de perspectivas capaz de influir en el espectador. Teatralizar se entiende aquí como la voluntad de mostrar la «artificialidad» de lo representado, alejándolo de la mera reproducción de un hecho. El tratamiento experimental del escenario (*Los mundos de Alberta*, «La medalla», «El espejo»), el recurso a géneros teatrales alegóricos (*Auto sacramental de la zona intermedia*) y, sobre todo, el teatro dentro del teatro («El suplicante») revelan el valor de la ceremonia dramática, al ser percibida por el espectador como ceremonia, para penetrar en las raíces de frustraciones y vidas inauténticas.

En las obras hasta aquí estudiadas, ha quedado demostrada también la obsesión de Carballido por denunciar la mutilación de la personalidad. Estos personajes se enfrentan, no a una realidad que no satisface sus pretensiones —o no solamente—, sino, ante todo, a su propia incapacidad para intentar una relación absoluta con esa realidad.



La poesía ilumina la penumbra cotidiana | 2

En este capítulo se estudiará una serie de obras agrupadas en torno a dos características formales y dos temáticas. Una de las características formales es el carácter «realista» de estas obras, y la otra la aparición de un metadiscurso, sumergido en el desarrollo realista de la acción, que crea varios planos de realidad y permite a estas obras escapar de la etiqueta de costumbristas. Los temas de la familia y la mujer también sirven para agrupar estas piezas. Esto no significa que en obras clasificadas en otros grupos a efectos de trabajo no aparezcan estos temas, sino que la importancia que en las obras de este grupo tienen las separan de las demás. Además, estos temas encuentran su reflejo más adecuado en las técnicas formales que se han destacado como características del teatro de la cotidianidad.

El capítulo comenzará por poner en claro los términos que serán fundamentales para el análisis de las obras que aquí se agrupan. Así, la sección § 2.1 tratará de concretar una denominación de género para este grupo de piezas. La crítica ha adjudicado a menudo la etiqueta de costumbristas a estas obras, por lo que en § 2.1 se intentará discernir hasta qué punto es acertada esta clasificación, y propondrá una nueva. Por su parte, § 2.2 trata de

aclarar qué se entiende por metadiscurso o subtexto, recurso muy frecuente en la composición dramática de Carballido, y fundamental para comprender esta parte de su producción. A continuación, los puntos § 2.3 y § 2.4 analizarán algunas de las piezas que se pueden agrupar bajo las características definidas en § 2.1 y § 2.2. En primer lugar (§ 2.3), se tratarán las obras en las que predomina el tema de la familia, y se apuntará una interpretación del significado de este tema en el teatro de Carballido. A continuación (§ 2.4), se estudiarán obras que, además de compartir los rasgos básicos de este capítulo —cotidianidad en la que se inserta un subtexto—, ejemplifican de forma muy representativa otro tema fundamental para comprender a Carballido: la mujer.

2.1

PIEZAS COSTUMBRISTAS

Se tratará a lo largo de este capítulo de unas piezas que la mayor parte de la crítica coloca bajo la etiqueta de costumbristas. Dado que el autor ha rechazado repetidamente (y acertadamente) esta definición, se intentará aclarar primero los conceptos de realismo y costumbrismo, para, a continuación, considerar qué hay de costumbrista en ellas y cómo se pueden denominar —en caso de no ser costumbristas— estas obras de Carballido.

2.1.1 Realismo, costumbrismo, cuarta pared

Ya se ha mencionado que algunos críticos consideran la primera etapa de Carballido como realista, y algunos otros incluso costumbrista.¹⁸ Sin embargo, parece mucho más acertada la distribución que ha realizado Margarit Peden en piezas convencionales y no convencionales, partiendo de la cons-

¹⁸Así, por ejemplo, Frank Dauster (1962). También para Adalberto García (1988) el realismo de las piezas de provincias es un axioma. Y Skinner, en su temprana clasificación del teatro de este dramaturgo agrupa algunas de sus piezas bajo el epígrafe de costumbristas (Skinner 1976).

2.1 Piezas costumbristas

47

tatación de que, para la crítica, «realism has been taken to mean that everything happening on the stage could possibly be taking place in the house or apartment next door» (Peden 1980, 165). Dado que Peden no profundiza en el significado de esta diferencia, se intentará asentar primero de qué convención se trata, y si podemos llamar a esa convención «costumbrismo».

El costumbrismo es una variedad del realismo que pretende mostrar los hábitos y costumbres de los habitantes de una zona y una época determinadas, por lo que «prevalece la descripción de tipos y escenas sobre la acción» (Estébanez Calderón 1996, costumbrismo). Para ello, los personajes y ambientes que se muestran en escena se escogen entre los de determinada clase social y geográfica y se muestran de una forma realista.

Normalmente se entiende por realismo la «categoría estética o rasgo de las obras literarias, consistente en su referencia o vinculación con la realidad, imitada o representada en ellas» [*Ibid.*, realismo]. Esta realidad de referencia suele ser contemporánea a la obra, y se pretende reflejarla lo más fielmente posible, a ser posible como un espejo. El problema que generalmente aqueja a la etiqueta de «realismo» es que, si se toma la expresión «reflejo de la realidad» en un sentido amplio, en el género dramático cabrían como realistas, por poner dos ejemplos cualesquiera, desde algunos entremeses de Cervantes (porque aparecen en ellos personajes entonces contemporáneos) hasta *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett (porque el reflejo de la realidad contemporánea no tiene por qué ser exclusivamente el de la realidad de los sentidos, y podría ser el reflejo de la realidad de lo subconsciente). Evidentemente, no es esto lo que se entiende cuando se habla de realismo en el teatro, y si la crítica considerara únicamente esta idea de realismo tendría que englobar toda la obra de Carballido (¿y la de quién no?) como realista. Lo que ocurre es que el término realismo, en teatro, está, desde su aparición en el siglo XVIII, fuertemente vinculado a cierto planteamiento de la representación teatral que ha llegado a convertirse en absolutamente convencional y prácticamente único hasta principios del siglo XX. Este planteamiento, esta forma de representar la realidad, obedece a la técnica de la cuarta pared.¹⁹

¹⁹Tradicionalmente, se le atribuye la acuñación del término *cuarta pared* a André Antoine, cuyo Théâtre Libre fue el primero en aplicar las teorías del realismo en el teatro expuestas por Émile Zola. *Cfr.* (Oliva y Torres Monreal 2002).

La cuarta pared consiste en la representación de la acción como si sucediera, no en el teatro, sino en un lugar de la «realidad» (el salón de un hogar, muy a menudo), el cual se encuentra momentáneamente a la vista de los espectadores. La acción se representa intentando transmitir una ilusión de realidad, tanto en el lenguaje y las acciones como en los objetos. Más aún, el desarrollo temporal de la acción tiende a coincidir con la duración de la representación. De esta manera, el público asiste —sin ser percibido— a lo que ocurre en el interior de una habitación mientras está sucediendo. Esto es posible, claro, gracias a que a dicha habitación le falta una pared —la cuarta pared—, que es la que estaría en la embocadura del escenario. No es exclusivo de este tipo de obras costumbristas o realistas el desarrollarse en algún lugar de la «realidad» pero, como apunta Ubersfeld (1983, 111 y 135), a partir de la aparición del teatro burgués, se ha asociado realismo (reproducción de la realidad) con cuarta pared, y esta, a su vez, con el estudio en escena de las costumbres de cierta zona o clase social.

Así pues, en el siguiente apartado, con el fin de decidir si las obras que se estudiarán en este capítulo se pueden definir o no como costumbristas, se tendrán en cuenta dos aspectos de toda obra de teatro: el tratamiento escénico y el objeto representado. De esta manera, se hablará de convención de la cuarta pared al referirse al tratamiento escénico descrito más arriba y de costumbrismo para señalar los objetivos definidos en el párrafo anterior. No se utilizará en ningún caso el término «realismo», puesto que en el teatro es un problema especialmente difícil definir qué es realidad y qué no, ya que, independientemente de lo que se represente, la propia representación teatral es real en sí.

2.1.2 El costumbrismo de Emilio Carballido

Desde un punto de vista formal, las obras que aquí se estudiarán, como ya ha señalado Peden, siguen una convención que, ya se ha visto, se puede considerar que corresponde a la convención de la cuarta pared, definición que parece más rigurosa que la de realismo. Si bien es cierto que algunas de ellas ofrecen una adaptación «moderna» de esta estética en lo que minuciosidad de decorados y mutaciones escénicas se refiere (como *Escrito en el cuerpo de la*

2.1 Piezas costumbristas

49

noche o *Rosa de dos aromas*, por ejemplo), lo cierto es que en todas ellas se mantiene una cierta ilusión de realidad que se muestra en los diálogos, las actitudes, los objetos y las referencias al entorno cotidiano de los personajes. Se puede aducir, por otra parte, que la convención de la cuarta pared no es exclusiva de las piezas que aquí se han elegido, y que se encuentra también en obras como *Te juro*, *Juana, que tengo ganas* o *Medusa*, entre otras. Si bien es cierto que el tratamiento de personajes y escenario es en estas piezas pretendidamente real, no lo es el entorno en que estos personajes se mueven, puesto que la acción se desarrolla en un pasado ya estilizado y en el marco de la mitología griega, respectivamente.

Por lo tanto, se puede aceptar que la característica primordial de las obras que se estudiarán en este capítulo es la adecuación a la convención escénica de la cuarta pared. Pero, ¿podrían por eso considerarse costumbristas?

El autor ha negado en más de una ocasión esta definición. Estos dramas se desarrollan en pequeñas ciudades de provincias en aras de la verosimilitud y de la intensidad del ambiente, pero en ningún caso con el objetivo final de pintar dicho ambiente. En una entrevista ya citada, Carballido rechaza tajantemente que algunas de sus obras sean dramas de provincias, y añade:

Ni de costumbres. No tengo énfasis en mostrar cierto tipo de costumbres, sino ciertos acontecimientos entre seres humanos que tienen cierto tipo de carácter. [...] Los conflictos, por la pequeñez geográfica, tienen una intensidad más clara, están más desnudos y tienen un ambiente que uno conoce y que les da verosimilitud y sabor. Pero no es esa la finalidad. (Vélez 1973, 18)

Como se puede ver, el propio dramaturgo reconoce algunas coincidencias formales con el teatro costumbrista. Además de la ambientación en lugares y épocas muy concretas, que él mismo cita, se pueden señalar la aparición de trajes, usos y acentos de zonas particulares en estas piezas; pero lo que une este tipo de obras de Carballido con el costumbrismo es, ante todo, la presentación de este ambiente por medio de la convención de la cuarta pared. Las obras que se estudiarán a continuación tienen en común la asunción de esta forma de disponer la escena y de tratar a los personajes. Esto es lo que, muy a pesar del autor, ha llevado a la crítica a tildarlas de costumbristas.

Dado que la opinión de un autor sobre su obra no ha de tomarse como autoridad irrefutable, y teniendo en cuenta que Carballido adapta como «telón

de fondo» varios recursos del teatro costumbrista pese a negar que su teatro refleje costumbres, cabe preguntarse qué es lo que estas obras plantean, y si este enfoque corresponde más a los objetivos éticos y estéticos expuestos en la primera parte que a una mera reproducción de la realidad.

En la misma entrevista, Carballido cita *El jardín de los cerezos* como obra que paradigmáticamente no es costumbrista pese a desarrollarse en un espacio y un tiempo muy concretos. Su autor, el ruso Anton Pávlovich Chéjov, ha sido señalado en repetidas ocasiones como influencia destacada sobre los autores de la generación del cincuenta, y más concretamente de Carballido (Harmony 1988; Ita 1991b; Partida Tayzan 1988a; Rabell 1988). El punto de contacto entre Chéjov y los escritores mexicanos es precisamente el recurso a esos ambientes provincianos como medio para señalar «algo más» que las costumbres del lugar. Ese «algo más», en oposición a la mera reproducción de tipos, está perfectamente definido por un personaje del escritor ruso. La superación —más que oposición— del teatro costumbrista que suponen las palabras que aquí se reproducen, en boca del personaje Treplev (también dramaturgo en *La gaviota*), pueden dar una buena explicación del rechazo de Carballido ante la etiqueta de costumbrismo:

No reconozco ningún valor al teatro. Ella lo adora, le parece que sirve a la humanidad, a un arte sagrado, y, en mi opinión, el teatro contemporáneo es una rutina, un prejuicio. Cuando se alza el telón y aparece *una habitación de tres paredes* alumbrada artificialmente, y esos grandes talentos, sacerdotes de un arte sagrado, representan cómo la gente come, bebe, ama, anda, lleva sus chaquetas; cuando los vulgares cuadros y frases tratan de deducir moral, *una moral pequeña*, fácil de comprender y para el uso doméstico [...] echo a correr (Chéjov 1973, 28, subrayado mío).

La «moral pequeña» a que alude Chéjov por medio de su personaje es, efectivamente, la única que puede enseñar un teatro cuyo objetivo sea representar costumbres. Tan limitada, de hecho, como concreto sea el marco espacio-temporal en que se sitúa. El teatro costumbrista habla de la moral de los personajes que habitan en ese marco, y difícilmente se podrá extrapolar a otras circunstancias. Por lo tanto, es decididamente desacertado aplicar el calificativo de costumbristas a los dramas y comedias de Carballido, incluso a los que se desarrollan en espacios muy concretos con recurso a la cuarta pared, ya que —como se ha hecho constar en el capítulo 1—, el objetivo del

2.2 El metadiscurso

51

teatro de Carballido es una «gran ética» de la personalidad del ser humano, aplicable a todas las circunstancias y a todas las personas.

Recapitulando, las piezas que se van a estudiar a continuación se separan del resto de otras escritas por Carballido por primar en ellas la convención de la cuarta pared, así como los temas de la familia y el amor, y por desarrollarse, generalmente, en ambientes de provincias. La ambientación sirve aquí para contextualizar las actuaciones de los personajes en las dos horas que dura la representación. Estos personajes están tomados en su cotidianidad, y el marco en que se mueven es fácilmente reconocible por el espectador. De esta manera, el público comprende que los comportamientos no son excepcionales, sino naturales o, al menos, frecuentes, y por ello en cierto modo análogos a los del propio espectador.

En consecuencia, se denominará a estas piezas «obras de la cotidianidad», etiqueta suficiente, como se verá, para distinguirlas del resto de la producción de Carballido, y que servirá para encuadrar el análisis de esta faceta del teatro de este autor.

2.2

EL METADISCURSO

Por supuesto, cuando se adopta la técnica de la cuarta pared y se sitúa la acción en la provincia, no es suficiente la intención del autor de no hacer teatro costumbrista para que este no lo sea. Algún elemento del texto o de la representación han de diferenciar evidentemente este grupo de «obras de la cotidianidad» de la estética costumbrista. A continuación, se estudiará el recurso denominado metadiscurso o subtexto, gracias al cual estas piezas ambientadas en la provincia y en la familia trascienden el costumbrismo.

2.2.1 Los distintos niveles de realidad

Margaret Peden, ya en las primeras páginas de su libro monográfico *Emilio Carballido*, «avisa» del alcance de la poeticidad de la dramaturgia de este autor: «His best plays are extremely dense, in the sense that poetry is dense» (Peden 1980, 27). También Jacqueline Bixler ha detectado este desafío: «Each of Carballido's plays invites the audience to participate in the production of the work's meaning by challenging it to formulate the conceptual link between the diverse levels of reality» (Bixler 1985, 58). Esta densidad poética que anuncia Peden, y que según Bixler proviene del intento de enlazar diversos niveles de realidad, corresponde a una teatralización de la pieza escénica, es decir, a una acentuación del cambio de perspectiva que el género dramático supone (véase el apartado 1.2.3 en este trabajo).

Carballido llega a esta densidad poética sobre todo mediante la sorprendente combinación de estímulos artísticos, que, al surgir en sus obras en forma más de contrapunto que de acorde, proyectan el significado de las acciones de los personajes mucho más allá del ambiente en que estos se mueven. El espectador traza la línea conceptual que une la trama principal de la obra que presencia con esos otros estímulos artísticos que la envuelven. En seguida se realiza inconscientemente la prolongación de esa línea que, en efecto, puede llegar a mostrar aspectos de la naturaleza humana universales y escondidos.

Estos estímulos externos que acompañan a la acción forman un nuevo texto, un metadiscurso cuya naturaleza y relación con la trama principal serán estudiados detenidamente al analizar cada obra concreta. Se puede tratar de menciones o citas a otras obras de arte —poemas, películas, canciones—, sucesos históricos muy representativos, teorías científicas o filosóficas o elementos de la naturaleza de marcado carácter simbólico.

En cualquier caso, se establece un paralelo entre lo que el metadiscurso sugiere y la acción «cotidiana» de la pieza, de forma que ofrece una nueva luz sobre ella. Gracias a —o por culpa de— este nuevo texto, la mirada-discurso de los personajes sobre su realidad deja de ser única, y el público tiene la posibilidad de interpretar lo que ocurre en escena con mayor libertad. Y con mayor responsabilidad, por consiguiente, ya que el paralelo entre las distin-

2.2 El metadiscurso

53

tas realidades no es unívoco o forzado, sino que, como señala Bixler, depende en buena medida del espectador. De hecho, cuanto más sutilmente sugerida aparece la relación entre trama y metadiscurso, más desasosegantes y artísticos son sus efectos.

En este sentido es interesante señalar que no es la profundidad y universalidad intrínsecas al metadiscurso lo que permite el cambio de perspectiva, si no lo acertado y sugerente de su relación con los personajes de determinada pieza. Así, un poema de García Lorca recitado en *La danza que sueña la tortuga*, pese a ser en sí muy simbólico, no potencia el significado de la historia de los personajes tanto como los comentarios y clasificaciones que Gabriela (*Rosa de dos aromas*) dedica a las distintas calidades y cualidades del ron. Esto es así porque el subtexto que representa el poema de Lorca está mucho menos unido a la acción de la obra en que se inserta que los comentarios sobre el ron, el cual, además de formar parte de la vida del personaje, se convierte en alegoría de sus relaciones con el entorno. De esto se puede deducir que es característica importante del poder evocador del metadiscurso su relación verosímil con la trama. Lo cual es lógico, puesto que, de esta manera, el efecto de cambio de perspectiva es más fuerte en el espectador, que que quizá percibe así ciertos metadiscursos en su propia cotidianidad.

Por lo que a la validez de la clasificación respecta, es casi innecesario señalar que el uso del metadiscurso no es exclusivo de estas piezas cotidianas, y que destaca como rasgo poético en prácticamente la totalidad de la producción de Carballido. Por citar dos ejemplos, se puede recordar la presencia de la lengua inglesa en *Acapulco, los lunes* (estudiada en 3.2.2.1) y de los leones en *El día que se soltaron los leones* (página 219) como elementos altamente simbólicos y profundamente arraigados en sus respectivas tramas, es decir, como perfectos modelos de metadiscurso. Sin embargo, se puede defender la idea de que el metadiscurso es una característica definitoria de las piezas que aquí se estudiarán, puesto que, en ellas, a diferencia de obras como *Acapulco, los lunes* o *El día que se soltaron los leones*, el fin perseguido de cambiar al espectador de su perspectiva se consigue exclusivamente gracias al metadiscurso, mientras que en las obras que Carballido escribe partiendo de otros presupuestos estéticos este cambio de perspectiva se consigue bien por medio de técnicas épicas, bien por una inmersión en el mundo de la farsa

(ver capítulos 2 y 3, respectivamente).

En conclusión, el recurso dramático que en este trabajo se ha denominado metadiscurso es, además de uno de los hallazgos más interesantes del dramaturgo Carballido, una de las dos características formales —junto a la convención de la cuarta pared— que permiten delimitar el grupo de obras que se estudiarán a continuación.

2.2.2 El arte y la mirada

En los apartados 2.3 y 2.4 de este capítulo se estudian obras de la cotidianidad escritas entre los años 1950 y 1991. Es común a todas ellas, a lo largo de más de 40 años, el uso de un metadiscurso que proyecte el significado de la trama a niveles universales, además del ambiente contemporáneo y geográficamente concreto y el recurso más o menos estricto a la cuarta pared.

En la mayoría de estas piezas el metadiscurso lo conforman alusiones o citas de distintas manifestaciones artísticas. Esta es sin duda la variante de subtexto más obvia. Cuando el protagonista de *La danza que sueña la tortuga* declama unos poemas de García Lorca, es prácticamente inevitable que las connotaciones de esos poemas se viertan sobre la acción de la trama. Algo similar ocurre en *Las estatuas de marfil* (§ 2.3.4.1), donde se glosa el argumento de una pieza teatral de Luisa Josefina Hernández. Esta presencia de obras de arte está argumentalmente justificada por ser (o querer ser) los personajes artistas.

Pero, junto a este arte establecido, Carballido ha prestado siempre especial atención al arte popular. Esto se comprueba, solo en lo que a este apartado se refiere, con la presencia de canciones populares o de géneros menores, propias de la cotidianidad de los personajes y al mismo tiempo plenamente evocadoras. Así las que cantan las protagonistas de *Orinoco* (§ 2.4.1.1), boleros y salsa que comentan la vida de las dos cabareteras. De la misma manera actúa, en un tono urbano y oscuro, el *heavy metal* sobre textos de Dante que hace de banda sonora a la apocalíptica vida de un grupo de drogadictos en *Algunos cantos del infierno* (§ 2.3.4.2). Junto a estos ejemplos, hay que señalar que canciones tradicionales mexicanas aparecen aquí y allí en toda la producción de Carballido, con una triple finalidad: dar verosimilitud

2.2 El metadiscurso

55

al ambiente que se dibuja, perfilar el carácter del personaje en cuya voz escuchamos la canción y propiciar el cambio de perspectiva creando un nuevo metadiscurso que se cruza con la realidad de los personajes.

En las piezas que se estudiarán en este capítulo, el arte —ya se ha dicho— aparece como reflejo inexacto e inopinado de la realidad que se desarrolla en el argumento. Su función es, por tanto, la de iluminar con un foco de poesía los lugares que quedan oscuros en el discurso definidor y cerrado de los personajes.

2.2.3 Dos ejemplos

A pesar de lo que se ha dicho acerca de que el arte ejerce de metadiscurso en la mayoría de las obras de la cotidianidad de Emilio Carballido, en este apartado se van a estudiar dos ejemplos en los que el metadiscurso aparece —de forma ejemplar para conocer este recurso— representado por sendas lecciones de botánica. La alusión a fenómenos de la Naturaleza para comentar actitudes propias del ser humano es también muy característica de Carballido, y no deja de ser una forma básica de creación artística.

Los ejemplos son dos piezas de la colección *D.F. 26 obras en un acto*, «Selaginela» y «Parásitas». Sobre esta colección ha dicho Carballido que es de los pocos ejemplos de intención costumbrista en su teatro (Vélez 1973, 18). Sin embargo, en los monólogos que en ella aparecen destaca la presencia efectiva del metadiscurso, gracias al cual las reflexiones de sus protagonistas sobrepasan su ámbito cerrado.

En ambas piezas, el subtexto, relacionado con la botánica, permite al espectador reinterpretar las palabras de sus protagonistas, dándoles un nuevo sentido. Coinciden las protagonistas en ser mujeres para quienes comienza un momento de cambios radicales en su vida: la adolescencia, la viudez. En el monólogo expresan la actitud con que afrontan esta nueva etapa. Evidentemente, al haber un único personaje, el espectador parece estar obligado a asumir la situación a partir del análisis que de ella ofrece quien habla. Pero, precisamente gracias a las imágenes que evoca el subtexto que recorre los monólogos, es posible encontrar una nueva perspectiva con la que juzgar a los personajes.

La protagonista de «Selaginela» tiene un nombre cuya sola evocación literaria actúa como un nuevo subtexto: Ofelia. Se trata de una muchacha feúcha, atrapada entre las rabietas de niña pequeña y el cuerpo de mujer que ya no cabe en el uniforme escolar, entre el «cutis de colegiala» y las pretendidas actitudes de mujer fatal. Ha sido obligada a pasar la tarde del domingo estudiando, y reprocha a su madre que dos de sus amigas estarán esperándola en la puerta del cine. En vez de estudiar, Ofelia dedica su rato de soledad a sumergirse en sus fantasías. El espectador se entera de que la muchacha está enamorada de su profesor de ciencias naturales, y de que odia a un compañero, al que llama «el Pinocho». Aquí empieza a estudiar botánica, concretamente la descripción de una planta llamada selaginela. Esta descripción de alguna manera enlaza con los sentimientos verdaderos de Ofelia:

«Presentan la particularidad de resistir mucho tiempo la sequía...» (*Se ve al espejo, mansa.*) ¿Por qué no me besaré nunca? (*Caminando, tristemente.*) «En la estación seca, con los rayos del sol, adquieren un tinte dorado, de ahí el nombre que llevan. (*En crescendo apasionado.*) Por el contrario en la estación de lluvias las frondas empiezan a extenderse, tomando entonces el aspecto de un helecho pequeño y de color verde; ¡de un helecho pequeño, de color... verde!». (*D. F.* 26, 29)

Lo que en realidad signifique para Ofelia esta descripción no queda claro, pero ella la repite, entera o parcialmente, una y otra vez. Hacia el final del monólogo se descubre que la muchacha tenía una cita con el Pinocho y no con unas compañeras. La nueva información, contradictoria con la versión «oficial» que Ofelia se había dado a sí misma al principio del monólogo, vuelve a señalar hacia el subtexto en busca de una interpretación, remitiendo a los símbolos de la sequía y de la exuberancia. Estos, inevitablemente, se proyectan sobre las esperanzas de Ofelia, resistente cuando es rechazada, frondosa cuando recibe atención.

En «Parásitas», la relación entre el discurso de la protagonista y el meta-discurso es quizás más difícil de interpretar. Aquí se prescinde de cualquier texto, y la lección de botánica está a la vista de cualquiera que se asome al balcón de Dulce María, pintora viuda del hojalatero José Manuel: desde este balcón se ve un roble seco cuyo tronco todavía rodean las parásitas, condenadas a morir sin su fuente de vida.

2.2 El metadiscurso

57

En principio resulta evidente que el artista muerto era el roble, y su mujer, para quien es difícil simplemente cocinar para sí sola un día tras otro, es la parásita. Sin embargo, el discurso de la propia Dulce María (otro nombre literario) insiste en lo contrario. En su monólogo reprocha a su difunto marido el no haber sabido apreciar los sacrificios que ella hizo para que él se pudiera dedicar a su labor de «artista menor». Dulce María trabajaba para mantener a ambos, dejó de pintar, atendía la casa, soportaba un estilo de vida excéntrico e incluso colaboraba con importantes ideas en el arte de su marido:

Y haciendo esa vida falsa, ¿por qué demonios? Aún ahora... (*Se deprime de pronto.*) Un gran amor, o arte, algo más, algo maravilloso que hubiera habido entre nosotros. Pero nada, y al final una vieja pintada hablando sola en una casa vacía, como loca. Tus cosas, tu vida. Yo era el tronco, tú el parásito. (*D. F. 26, 310 – 311*)

Pero, a partir de esta declaración egoísta e injusta, comienzan a suceder cosas inexplicables en la casa: objetos que se mueven, adornos que se caen y que quizás son señales de un amor más fuerte que la muerte y de la voluntad de José Manuel de no abandonar en la desesperación a la mitad de ese amor que ha sobrevivido. Pero las señales no son claras, unívocas. Aunque la presencia de su marido la acompaña, Dulce María está sola para aceptar su situación:

¡José! ¡José Manuel! (*Espera. Quedito.*) ¿Las lágrimas? No entiendo. Nunca entiendo nada... Estas casas viejas... (*D. F. 26, 312*).

En esta pequeña joya de la producción de Carballido se puede apreciar el punto hasta el que, en algunas ocasiones, el subtexto puede afectar a la comprensión del discurso explícito. No es relevante el hecho de si se encuentra o no un paralelismo exacto roble - parásitas y Dulce María - José. Lo que se muestra en escena es la vida repentinamente vacía de Dulce María y sus reproches al hombre que la amó y la necesitó. La interpretación de su soledad según la relación del roble y las parásitas aparece como un intento desesperado de dominar la angustia de tener que vivir. Ese intento se materializa por medio de un discurso, pero este discurso —en los oídos del público— se vuelve contra la propia Dulce María. Sea su imaginación o el fantasma de José Manuel, los sucesos sobrenaturales apuntan a que todo es mucho más

complejo de lo que el discurso de Dulce María pretende, y el espectador se siente obligado a dar una vuelta más a la idea de las parásitas, aplicándola a sentimientos propios, buscando en sus intuiciones una solución a la extraña similitud entre amor y dependencia.

«Selaginela» y «Parásitas» han servido aquí de muestra del recurso artístico por excelencia mediante el cual Carballido consigue el distanciamiento con el asunto representado. En ambas obritas, el espectador no puede simplemente aceptar el discurso de sus protagonistas, puesto que hay otro discurso —extraído ahora de la botánica— que ofrece un punto de vista diferente sobre la situación. En obras como *Fotografía en la playa*, *Orinoco* o *Escrito en el cuerpo de la noche*, que se estudiarán a continuación, el metadiscurso se despliega sobre los discursos de varios personajes y se imbrica en el desarrollo de los hechos, dotando al teatro de Carballido de la densa poeticidad que supone su más alta cota artística.

2.3

LA FAMILIA

Se ha dicho más arriba (§ 1.2.1) que el teatro de Carballido pretende alertar del peligro que supone para el individuo renunciar a la propia personalidad para adoptar definiciones impuestas desde fuera de ella. No cabe duda de que, en general, estas definiciones vienen dadas por el propio entorno en que el individuo nace y se desarrolla, es decir, la familia. Una estupenda alegoría de la familia que Carballido explota hasta sus últimas consecuencias en *Fotografía en la playa* (ver § 2.3.2) es la del retrato familiar. El grupo de parientes en que el individuo se desarrolla crea una visión cerrada que define el lugar que ocupa —el rol que juega— cada uno de ellos.

Un importante número de obras de Emilio Carballido muestra que, pese al cariño que cada uno de los miembros de la familia indudablemente siente hacia a los demás, todos pretenden imponer su forma de entender las relaciones, con lo que ello implica de asignar forzosamente roles y actitudes que

quizás no corresponden a la naturaleza de quien los recibe. Sea por ignorancia, por miedo o por costumbre, los unos proyectan sus miradas sobre los otros sin intentar comprender su verdadera esencia, y negando a menudo la propia.

En esta sección se estudiarán las piezas de la cotidianidad cuya trama se desarrolla en un ámbito familiar cerrado. Este entorno tan significativo aparece ya en el primer éxito importante de Carballido, *Rosalba y los Llaveros*, de 1950 (que se analizará en § 2.3.1) y continuará apareciendo en diversas obras —más o menos representado con arreglo a la convención de la cuarta pared— hasta la actualidad. Se analizarán en detalle, además de *Rosalba*, otras dos obras destacadamente brillantes y significativas de esta «cotidianidad familiar»: *Fotografía en la playa*, de 1977, y *Escrito en el cuerpo de la noche*, de 1991 (en las secciones § 2.3.2 y § 2.3.3, respectivamente), con lo que se podrá apreciar, además, la evolución y estabilidad de esta constante en la escritura de Carballido. Finalmente, en § 2.3.4 se repasarán en menor detalle otros títulos englobados en esta categoría que servirán para matizar algunos aspectos del significado de la familia en la producción carballidiana.

2.3.1 *Rosalba y los Llaveros*

En otro lugar se ha explicado la importancia que esta pieza tuvo tanto para la trayectoria profesional de Carballido como para la aparición de la generación del cincuenta (ver § 1.1.2). *Rosalba y los Llaveros*, sin embargo, es también importante para el propio desarrollo de la dramaturgia de Carballido, puesto que es la primera vez que una comedia de este autor tiene lugar en el ambiente de la provincia y aborda las relaciones familiares.

Como ha señalado Salomon Tilles, desde el mismo título queda patente la oposición entre un individuo, Rosalba, y un sistema, el que rige las relaciones en la familia Llaveros (Tilles 1975, 39 – 44). En esta familia impera la ley del silencio impuesta por el cabeza de familia, Lorenzo, para acallar la vergüenza que soportan, y que supone el enigma de la trama. Por tanto, es significativa ya la primera intervención de la obra: al llegar de la capital Rosalba y su madre, Aurora, a casa de los Llaveros en un pueblo de Veracruz, lo hacen dando gritos: «Ni un alma. (*Grita.*) ¡Buenos días!» (*Rosalba*, 142).

Frente a estos gritos, el imperante juego de silencios comienza inmediatamente. Los Llaveros, Lorenzo, Lola, y su hija Rita reciben cariñosamente a los invitados, pero, cuando Rosalba pregunta quién es la niña que les acompaña, se impone el discurso de la omisión:

LOLA: Pues... es... Azalea (*Grita como si no la tuviera delante.*) ¡Ven a que te presente! Es... Azalea.
 AURORA: Ah, Azalea. (*Le da la mano.*)
 ROSALBA: ¿Tú eres Azalea? Yo soy Rosalba.
 AZALEA: Ajá. (*Le da la mano, cohibida.*)
 AURORA: Y ella, ¿es de la familia?
 LOLA: Ella... es... es... ¡Ah, mira, ésta es Rita! (*Rosalba, 144*)

El silencio y los cambios de tema están además perfectamente explotados para la comedia. Cada vez que surgen temas que el discurso de Lorenzo no puede aceptar (lo que ocurre muy a menudo), este insiste en cerrar ventanas y cortinas, o tose, o comenta banalidades a grito pelado, como si la omisión verbal de un problema hiciera desaparecer el problema mismo.

La vergüenza que la familia pretende encubrir, y que se descubre para las invitadas mediado el primer acto, es que Azalea es hija ilegítima de Lázaro (el otro hijo de los Llaveros) y de Luz, la criada. Como dice un personaje, esta situación no cabía en la moral de Lorenzo, por lo que este no es capaz de asumirla. Al afrontar la realidad con el silencio, Lorenzo da lugar a dos absurdos mucho peores que la vergüenza que pueda significar tener una nieta preciosa como Azalea. Por una parte, al pobre Lázaro, cuya «culpa» se produjo cuando tenía doce años, lo ignoran como si simplemente no existiera. Pese a tener ahora veintisiete años, se comporta como un niño pequeño por el peso de una vergüenza que no entiende, hasta el punto de que, miedoso y escurridizo, su propia hija lo protege como una hermana mayor. Por otra parte, temiendo que el escándalo se publicase, los Llaveros no expulsaron a la criada, y esta, consciente del poder que le otorga el miedo a las palabras que reina en la casa, se ha convertido en ama de la situación y tiraniza a los propios dueños.

Con su palabreo abierto y ciertamente subversivo, Rosalba consigue que Lázaro se cree una imagen fuerte de sí mismo. Según Rosalba, «el asunto es lo que somos a nuestros propios ojos» (*Rosalba, 174*), y Lázaro, convencido de ello y renacido, se enfrenta a su padre en la escena axial de la pieza (escena XXIX, acto II), en que se reemplaza la mirada silenciosa de Lorenzo por

2.3 La familia

61

una incertidumbre que ni siquiera la propia Rosalba había planeado. Con la misma «técnica» de dar a todo lo que en la casa se oculta nombres sacados de un manual de sicología, la joven capitalina se ha entrometido también en la vida de su prima Rita, que se quiere casar con Felipe, un hombre de clase inferior, al parecer con el único objetivo de escapar de su propia familia. Al final del segundo acto se puede afirmar que el sistema sostenido por la familia Llaveró se ha derrumbado, una vez aventados en voz alta los secretos que todos sabían. Al caer este sistema, se pierde la escasa felicidad de la familia, cuyos miembros reprochan a Rosalba la terrible incertidumbre en que se hallan, pues las definiciones que ella impone tampoco encajan ni solucionan los conflictos de Lázaro y Rita con su entorno.

Durante el tercer acto, ahora ya sin ninguna mirada que se imponga sobre las demás, la trama va llegando a un final feliz. Enfrentándose tanto a los esquemas del padre como a los de Rosalba, Lázaro resuelve, en un parlamento ampliamente citado por la crítica, decidir por sí mismo: «Voy a hacer lo que se me antoje» (*Rosalba*, 216). Esto es: tras dar a su culpa el nombre que tiene, Lázaro se hará cargo de su hija Azalea y abandonará la casa de sus padres para afrontar la vida con una responsabilidad que, a causa del miedo, hasta ahora no había asumido.

Tampoco la felicidad de Rita puede provenir de ninguna estructura de ideas impuesta. Esta escéptica solterona que no soporta a su propia familia se guía sencillamente por sus sentimientos, e intuye nítidamente que la única forma de vivir en paz es no imponer la mirada sobre quienes la rodean. Cuando Rosalba propone una vez más terciar en su relación con Felipe, Rita se niega, y añade:

Si me quiere, que me acepte sin explicaciones. Si no (*llora*), que se vaya y no vuelva yo a saber de él. (*Rosalba*, 212)

No mucho más tarde, Felipe decide no cargar con su hermana (a la que Rita no soporta) y renuncia a ella para casarse con Rita. En contraste con la primera escena de la pieza, en que no hay nadie en el escenario y puertas y ventanas están cerradas, la obra concluye con prácticamente todos los personajes en escena, vestidos de fiesta, y con la puerta abierta «de par en par». Salomon Tilles ha señalado que «la abertura de la puerta al final de

la obra queda como un gesto simbólico de la victoria de Rosalba, o como una declaración de libertad psicológica» (Tilles 1975, 40).

2.3.1.1 La familia como cruce de miradas-discurso

El primer gran éxito del dramaturgo Carballido nos sitúa inequívocamente ante una de las claves de su teatro, que se puede considerar, asimismo, como la mejor explicación del continuo recurso a la familia como tema en sus obras. En el ámbito reducido que es una casa se muestra por completo la forma en que distintas maneras de entender —de mirar— el mundo se proyectan en discursos que pretenden acomodar a los demás personajes en la realidad verbal que cada una de esas miradas construye.

En este sentido, Rosalba supone un avance en la obra de Carballido, por cuanto el personaje que destruye el sistema vigente también queda ridiculizado en sus convicciones inmovilizadoras, y se resalta la invalidez de cualquier prejuicio. El título, con el nombre de la joven acertadamente colocado en primer lugar, muestra ya los dos códigos que se van a enfrentar y la impertinente preeminencia de la muchacha. Aunque la lucha se desarrolla en «campo» de los Llaveros, es la mirada de Rosalba la primera que «escucha» el espectador. La primera escena de la pieza está dominada por sus gritos, su interpretación de Prokófiev en un pequeño piano de pueblo, el juicio inmediato sobre los retratos de las paredes: «Mira qué horror, cuántos engendros. No parecen nada hospitalarios» (*Rosalba*, 142).

La oposición de ambos sistemas es constante en toda la obra, en torno principalmente a los asuntos de Lázaro y Rita. Estos problemas, que los Llaveros creen solucionar con el absoluto olvido, son sistemáticamente destapados por Rosalba, quien, a ojos de sus familiares, aparece como una repipi inaguantable. Así, por ejemplo, al aparecer Nativitas, la prima loca de Lorenzo, Rosalba se muestra mucho menos tolerante que sus familiares: «A mí me irrita especialmente la gente que padece este tipo de trastornos» (*Rosalba*, 148). Tras lo cual, para desesperación de Aurora («Me tiene tan cansada con sus estudios») le aplica un diagnóstico clínico cuyo lenguaje explícito escandaliza a Lorenzo («¡Rita! ¡Ve a ver la cocina si no se quema algo!» (*Rosalba*, 149)).

2.3 La familia

63

En la base del enfrentamiento de estos sistemas parece encontrarse la relación que se establece con el paso del tiempo. La moral de los Llaveros enfatiza un pasado remoto e ideal que convierte a la familia en un lugar donde siempre se dice lo mismo y se calla lo que no puede suceder. Frente a esto, Rosalba ignora todo lo pasado y, con la energía como lema, dirige la vida de los demás como si fuera una obra de teatro, llegando a inventar cosas que no se han dicho en aras de un futuro psicológicamente sano. Ambas posturas adolecen de un mismo problema: subordinan la interpretación del ahora a un antes o un después ideales. Así pues, aquel que no define el ahora en que vive ni intenta imponer una visión definitiva sobre sus actos es inmediatamente asimilado en uno de los extremos que representan la mirada silenciosa de Lorenzo o la mirada escandalosa de Rosalba. Rita y Lázaro, víctimas de las miradas-discurso impuestas, lo expresan respectivamente en estos parlamentos:

ROSALBA: Yo hablo y lloro nada más por desahogarme, porque ni yo misma entiendo lo que me pasa, porque ni yo ahorita lo entiendo, y a ti se te ocurre que puedes resolver mi vida y decidir en nombre mío. (*Rosalba*, 201)

LÁZARO: Qué, ¿nada más estoy para que me inventen cosas, cochinadas, y todo el mundo las crea? [...] Uno piensa las cosas, y están bien y las hace, y entonces tienen un nombre, y uno le tiene miedo al nombre, no a la cosa que hace. (*Rosalba*, 216)

Así pues, el final de la pieza es feliz en varios sentidos. Por una parte, las tramas en torno a Lázaro y Rita se resuelven positivamente. En el primer caso, porque Lázaro ha aprendido a que nadie defina lo que él hace y, en el segundo, porque el amor de Felipe por Rita es más fuerte que los temores y prejuicios que ambos tienen hacia la familia del otro. Además, el espectador recibe la satisfacción final de comprobar que los gritos e intromisiones de Rosalba han puesto fin a la tiranía del silencio y a la moral arcaica de los Llaveros. Más aún, también las clasificaciones y arreglos de la prima de la ciudad se rinden a la verdad indefinible de los sentimientos. Cuando Rosalba, enamorada de Lázaro, confiesa que ella misma está presa en su propio papel y que se ve obligada a hacer teatro para los demás y para sí misma (*Rosalba*, 223), cae el último obstáculo ante el auténtico final feliz.

En este sentido, no se puede coincidir con Salomon Tilles cuando defiende en su artículo que la obra *Rosalba y los Llaveros* supone una victoria de la palabra sobre el silencio. Toda la acción del segundo acto muestra que la palabrería de Rosalba no es mejor que el silencio de los Llaveros, aunque ciertamente sirva para desmoronarlo. Lo que *Rosalba y los Llaveros* supone es la primera invocación de Carballido a una comprensión del individuo ajena a clasificaciones, puesto que cualquier palabra elegida supone el silencio de otras palabras igual de válidas. Para llegar a esta comprensión hace falta, eso sí, un poco de teatro, un cambio de perspectiva.

2.3.1.2 El sicoanálisis y el humor

En esta primera obra importante que se ha analizado aquí, la presencia de un metadiscurso, tal y como se ha definido en 2.2, no parece especialmente relevante. Encontramos las fiestas populares, por ejemplo, como oposición al ambiente cerrado de la casa, pero no llegan a constituir un subtexto suficiente, ni es ese el objetivo de su inclusión en la obra ²⁰. Son asimismo elementos sugerentes, sin llegar a formar un conjunto cerrado de evocaciones, las distintas piezas musicales que suenan a lo largo de la obra, o los nombres de los personajes. Sin embargo, es la presencia de las teorías de Sigmund Freud, junto con el humor grotesco, lo que conforma un cierto metadiscurso que dota a esta pieza de la profundidad que le permite seguir viva hoy, más de medio siglo después de su estreno.

El sicoanálisis aparece en boca de Rosalba —y, sobre todo, en la aplicación que esta hace de él sobre los demás—, como una suerte de mascarada donde cada uno ha de interpretar el papel que el manual de pedagogía le asigna. La joven realiza un auténtico despliegue de simulaciones, coacciones y medias verdades con el fin de que todos los personajes se sinceren con ella y saquen a relucir sus problemas. Esta actitud es, además, perfectamente consciente, como se aprecia en este reproche a su madre: «Mamá, me estás copiando la técnica» (*Rosalba*, 183). En efecto, Rosalba se sirve de técnicas teatrales para descubrir lo que el silencio de los Llaveros oculta. Sin embargo, las propias teorías que le sirven para liberar a sus familiares de la mirada de Lorenzo se

²⁰ Carballido ha comentado alguna vez (Vélez 1973, 18) que *Rosalba* quizá sea su obra larga más costumbrista.

2.3 La familia

65

convierten en una mirada congelada que no permite a Rosalba comprender verdaderamente lo que a los demás les ocurre.

Prueba de que estas teorías que Rosalba aplica no son en absoluto liberadoras es la última gran actuación de Rosalba, hacia el final del tercer acto. En ella, estando sola, pronuncia un monólogo en que se finge muy enamorada de Lázaro, porque sabe que este la está escuchando. Pero la reacción del muchacho es de disgusto:

LÁZARO: ¿Para qué hacías tú las payasadas esas? [...] Ya sabías que estaba yo allí. ¿Para qué eso?
(*Rosalba se levanta. Con la cara baja camina hacia la ventana. Se vuelve, brusca.*)

ROSALBA: Para atreverme a decírtelo

LÁZARO: Tú no... no me gustas haciendo esas cosas así, de payasadas y todo eso. Yo, yo me muero de miedo y no digo nada, o hago cosas, así, ridículas, pero a mí no me gusta (*Empieza a temblar*), que me engañes así. Yo... nunca te he engañado, porque... así, te quiero mucho. Por eso... yo no... (*Da la vuelta para salir.*)

ROSALBA: (*Corre a él, lo alcanza, lo vuelve.*) Lázaro, querido, Lázaro, soy una idiota, ¿ves? (*Lo abraza.*) Hago teatro para los demás, a veces hasta para mí sola, no puedo evitarlo. No te pongas así, por favor, querido, no tiembles, que... (*Lo estrecha, llorando.*) (*Rosalba, 223*)

Esto significa que lo liberador aquí es el fingimiento en sí, el cambio de perspectivas que Rosalba fuerza, y no la aplicación de conceptos freudianos, que por otra parte quedan fuertemente ridiculizados.²¹

En el espectador, la idea de un cambio radical de perspectiva es reforzada mediante un humor que propone situaciones propias de un «mundo al revés». El humor grotesco será la base de las farsas que escribirá Carballido más adelante (§ 4.3.1.1), pero en *Rosalba* ya está muy presente, sin que esto signifique una renuncia al tono de cotidianidad de la obra. Sin embargo, es notable la cantidad de situaciones irrisorias asentadas en la inversión de lo habitual. Rosalba educa a su madre («Tengo que guiarla, corregirla, y, sobre todo, tengo que verla y criticarla antes que cualquier extraño» (*Rosalba, 159*)) y Azalea reprende a su padre («¡Lázaro, cochino! ¿Traes un animal en la bolsa? Ha de estar lleno de sangre» (*Rosalba, 154*)). La criada, Luz, no respeta a los dueños de la casa, y estos evitan la responsabilidad de hablar con

²¹Cfr. nota 16 en la página 35, capítulo 1.

ella. La propia Aurora, pese a tener más edad que nadie, se comporta más coqueta y juvenilmente que ningún otro personaje. Estos ejemplos y muchos otros que se pueden encontrar en el texto generan un ambiente carnavalesco que llega a su clímax con la aparición de la loca Nativitas, cuyo discurso, absolutamente desquiciado, es el que trata las cuestiones más importantes, como la salvación del alma, la fuerza de la sangre, etc. No cabe duda de que la carnavalización es una característica fundamental de cierto tipo de teatro (no precisamente el costumbrista), ya que produce una situación de inversión que afecta también al espectador. Es, una vez más, una modificación de la perspectiva sobre la realidad. En esta ocasión subvierte ambos sistemas —el de Lorenzo y el de Rosalba—, creando una mirada común cuya única salida es la fiesta sin prejuicios (con la que, en efecto, termina la obra).

La teatralización de las relaciones, forzada por la protagonista, junto con el humor grotesco que preside la comedia, arrancan la malla de relaciones de los Llaveros de su marco costumbrista y la transportan a un nivel mucho más representativo de la naturaleza humana. Esto hace posible aceptar que, igual que la moral mojigata de los Llaveros o la modernidad irresponsable de Rosalba, cualquier sistema de prejuicios limita la capacidad del individuo para relacionarse.

2.3.2 Fotografía en la playa

Veinticinco años después del estreno de *Rosalba y los Llaveros*, Carballido toma una vez más el estado de Veracruz como decorado para una familia, en cuyo seno ha de mostrar su visión de las relaciones humanas. Pero el lugar donde se desarrollan no es el único punto en común de ambas piezas. Un pequeño detalle —que da idea del punto hasta el que son profundas y recurrentes las imágenes y situaciones que pueblan el teatro de Carballido— enlaza la interpretación profunda de *Rosalba* con la de *Fotografía en la playa*, como si se tratase de dos fragmentos de una gran alegoría. En la primera pieza, Aurora no consigue reconocer las fotografías que decoran las paredes de la casa de su hermana, pese a aparecer ella misma, Aurora, en muchos de los retratos: tanta es la distancia existencial que se interpone entre la Aurora de las fotos y la Aurora que vuelve de la capital. Pues bien, la pieza

2.3 La familia

67

Fotografía en la playa (1977) es, en cierta forma, el retrato de familia que Aurora sostiene en la primera escena de *Rosalba y los Llaveros* (1950).

Al tratarse de un retrato, la pieza no muestra acción ninguna, es un puro ahora. En una casa familiar de provincia se reúnen los que hace tiempo no se ven y, en sus breves reflexiones sobre la vida y en sus encuentros llenos de sobrentendidos, se va dibujando su pasado, cuya influencia en el presente se muestra ineludible. Diecisiete personajes se encuadran en cuatro generaciones y distintos grados de cercanía a la familia —hijos, cónyuges, novios o empleados. La familia en sí está compuesta por la Abuela, su hija Celia, y la hija de esta, Constanza (que viven en la casa), más los tres hermanos de Constanza, que van llegando con sus respectivas familias. Esta tercera generación es la fundamental en la obra. Constanza y sus hermanos Héctor, Agustín y Adrián tienen una edad en la que ya no pueden hacer planes, como hacen ahora los jóvenes de la cuarta generación. Para ellos, que han sobrevivido la pérdida de un quinto hermano, ha llegado el momento de asumir lo que han hecho de sus vidas, pues estas parecen haber tomado ya una dirección que no se puede alterar. Por eso afirma Peden (1978, 16) que «la impresión total es de pesimismo y de un cierto fatalismo». Este fatalismo se aprecia en los destinos de los cuatro hermanos de dicha tercera generación: Constanza, quien, por debilidad o por sacrificio, se ha visto enterrada en vida y dedicada a cuidar a su madre y a su abuela; Agustín, cuyo bienestar material conlleva un absoluto vacío espiritual, atado cómodamente a su propia esposa, verdadera artífice de su situación; Adrián, estafador recién salido de la cárcel, donde pagó por un fraude cometido para intentar estar a la altura social de su mujer, a quien ama ingenuamente y que, en el mejor de los casos, se avergüenza de él; y, finalmente, Héctor, cuya homosexualidad más o menos encubierta y una relación fallida le deparan un destino de soledad entre libros y preguntas sobre la esencia del hombre. Pero todo presente, incluida la fotografía familiar dramatizada que nos presenta Carballido, es un instante insignificante del pasado en un futuro inevitable e imprevisible. Y esto es así, por mucho que los personajes —y, con ellos, los espectadores— se empeñen en fijar el presente en un retrato o en un símbolo.

Una foto familiar, al igual que la interpretación de un símbolo, es la imposición de una mirada mediante la selección de ciertos aspectos de una rea-

lidad infinitamente más compleja; ya que, como apunta Octavio Paz (2001, 355), «todas las imágenes padecen la fatal tendencia de la petrificación». Celia es el personaje que insiste continuamente en realizar el retrato. Este ha de ser para ella la prueba del éxito de su vida: la felicidad de tener cerca a sus cuatro hijos felices, a los que una y otra vez define como «mis cuatro joyas» (*Fotografía*, 178). Celia intenta fijar e imponer esa interpretación única como compensación a su existencia improductiva, atada a unas convenciones que nadie respeta, absolutamente incapaz de comprender lo que le sucede a su familia:

Una vez más, mientras lo permita el destino, toda la familia está reunida. [...] Vamos a quedar unidos en un retrato. Qué hermoso es eso (*Fotografía*, 230).

Frente a Celia aparece la lucidez algo brusca de la Abuela, tipo de personaje muy caro a Carballido. Suya es la primera intervención de la pieza. Esta intervención, y la actitud de la Abuela en toda la obra, sirven de contrapunto a la mirada idealizadora que su hija Celia quiere imponer:

Vino el cartero. (*Ve hacia arriba.*) Voladero de pájaros. Día de sol con voladero de palomas y gaviotas locas. (*Pausa.*) Y zopilotes, hasta arriba; pero han visto qué vuelo más terso: quietos, patinando en el aire, pueden subir tan alto como si allá fueran a quedarse; y hasta piensa uno, quién fuera como ellos. Y basta que haya un animal podrido o alguna cochinada, para que bajen desesperados a tragársela. (*Pela chicharos.*) Así es uno. (*Fotografía*, 169)

La Abuela, como ha detectado Peden (1978, 19), «parece vivir en su propio mundo, el mundo nublado de la vejez, pero ella es la vidente de la pieza. Vive de cierta manera separada del mundo, pero a la vez es la más enterada de todos los miembros de la familia». Sin embargo, se puede afirmar que es precisamente por estar separada del mundo que es más consciente de lo que ocurre. Su distanciamiento de los problemas diarios hace que no pretenda encontrarles una explicación incontestable. Es interesante señalar una vez más que el objetivo de Carballido es crear en el espectador, por medio del arte, un distanciamiento «visionario» similar al que en la Abuela producen la ceguera, la sordera, y años y años de presenciar interpretaciones erradas.

La pieza termina, efectivamente, con todos los personajes reunidos en la playa para realizar la fotografía que fije en el papel su presente. Pero, en

2.3 La familia

69

el momento de producirse el fogonazo que ha de dotar a sus vidas de un sentido coherente y cerrado, el espectador escucha las voces interiores de los personajes. Así se desvelan los deseos ocultos, verdadera esencia de cada uno, contra la que la sonrisa congelada de una foto no puede nada:

Los rostros de todos van tomando una expresión especial «para retrato».

PATRICIA [CRIADA JOVEN]: Mi día completo es mío, nadie me ordena tonterías.

ELSA [ESPOSA DE ADRIÁN]: No llorar, no tener miedo. Hay música de baile.

VEVITA [HIJA DE AGUSTÍN]: Un espejo muy grande.

CELIA: Mi piel tersa y sin manchas, mi cuello lindo, como entonces...

ADOLFO [NOVIO DE VEVITA]: Ya pusieron mi nombre en la puerta de la oficina.

CHACHO [HIJO DE AGUSTÍN]: Les gusto a las mujeres, caigo bien, puedo ser lo que quiera.

AGUSTÍN: Me acuerdo de esos ensueños tontos, de juventud, y no me duelen.

VEVA [ESPOSA DE AGUSTÍN]: Tener algo.

ABUELA: Recordar... (*Fotografía*, 238)

Otros personajes, desafiando el presente eterno que quiere ser la fotografía, recuerdan su muerte. Especialmente duro es el recuerdo de dos de los jóvenes, Jorge y Nelly, quienes, en el transcurso de la obra, habían decidido renunciar al ahora de su amor mutuo para dedicarse al futuro de sus respectivas carreras. Pero ese futuro nunca llegó a existir, como se ve en sus misteriosos parlamentos:

JORGE: Después de lo de Nelly [...] yo seguí trabajando. [...] Mis planes se cumplían. Empezaban a verse un poquito vacíos, un poco tristes. Pero ya no había más. [...] Fue cuando vino mi accidente. Iba en motocicleta, no sentí nada, ni me di cuenta casi: volví la cara, se me venía algo encima. Y, de repente, yo ya no estaba aquí. (*Fotografía*, 239)

También los personajes mayores relatan su muerte, que muestra que, en el instante en que se detiene el tiempo, sí puede existir una interpretación. Así, lo expresa Benita, la vieja criada:

BENITA: Hubieran visto llorar a Celia, pobrecita. No me quería cerrar los ojos, le daba miedo tocarme. Y me di cuenta de que no todos los parentescos son de sangre: Celia es mi hermana; pero no va a saberlo nunca. (*Fotografía*, 239)

Al final, se escucha quedamente la voz de Constanza. Este personaje se había atrevido anteriormente a alzar su voz contra su destino de solterona, había ideado una imagen de sí misma, unos planes, cuya ingenuidad se apreciaba en sus palabras que cierran la obra:

CONSTANZA: Las dos quedamos todavía, la abuela y yo. Pero la foto ha ido borrándose, poco a poco (*Fotografía*, 240).

Esta última intervención hace pensar que toda la pieza no son más que los recuerdos de Constanza al mirar la borrosa fotografía, la cual no está en sus manos, sino frente a los espectadores. Estos se han visto obligados, por culpa de la esencia del teatro, a situarse durante dos horas en la perspectiva de cada uno de los personajes en el día en que se tomó la foto. Y, al final de la representación, el público ha tenido que comprobar, con Constanza, cuán borrosas y mínimas resultan las grandes ilusiones que los demás se habían creado y habían intentado imponer.

2.3.2.1 El mar

Se ha insinuado el significado de la fotografía como símbolo, instante que se desprende del tiempo y se pretende absoluto pero que, sin embargo, queda borroso cuando la vida imprevisible sigue su curso. La otra palabra del título, el mar, tiene asimismo una importancia destacada para la interpretación de la pieza, y actúa de metadiscurso al modo que se ha estudiado en 2.2.

En un momento de gran ternura en la pieza, varios personajes, entre los que destacan los tres hermanos de la tercera generación, Adrián, Agustín y Héctor, contemplan el mar, ajenos por un momento a las preocupaciones que durante la primera parte han ido declarando. Héctor, personaje que a lo largo de toda la obra presenta una actitud más receptiva a los problemas de los demás, es quien comienza a comentar las sensaciones que le produce mirar el mar:

HÉCTOR: Si sigue uno viendo y viendo, se va uno borrando, se va quedando en blanco. Eso nada más pasa con el mar: me borro, no soy yo. (*Fotografía*, 209 – 210)

A continuación, prácticamente en trance, cada uno de los demás personajes «interpreta» el mar, es decir, crea una mirada sobre él que muestra la

2.3 La familia

71

verdadera naturaleza del personaje, quizá no del todo igual a la que quieren proyectar con otras intervenciones más «conscientes». Chacho, hijo de Agustín, por ejemplo, demuestra que su visión del mundo está muy precisamente orientada:

CHACO: Para mí que [el mar] se ve cachondo; tanta movedera, cómo suben y bajan las olitas... O será que se van las olas y está uno esperando ver a las viejas medio encueradas. (*Fotografía*, 210)

Tampoco Adolfo, novio de Vevita, la otra hija de Agustín, puede evitar mostrar qué tipo de persona es:

ADOLFO: Para nadar, no sirve, la verdad. Es demasiado. Son más cómodas las albercas. [...] Una alberca tiene muy claritos sus límites... (*Fotografía*, 211)

O Jorge, hijo del quinto hermano muerto:

JORGE: Dan ganas de ir al otro lado. De irse derecho, en barco. O de volar en avión, por encima del mar. (*Fotografía*, 211 – 212)

Por tanto, el mar se convierte para todos en un símbolo de sus anhelos materiales —el sexo, la seguridad, el éxito—, de los cuales no pueden separarse ni siquiera delante de algo tan absolutamente ajeno como es el mar. Héctor intenta mostrar a los demás esta realidad trascendente, separada de lo inmediato, pero Adrián impone una interpretación excesivamente atada al aquí y ahora:

HÉCTOR: Ver árboles y nubes moviéndose, es ver el aire. O cuando ve uno el fuego. Son... las fuerzas naturales, lo que está fuera de uno, lo exterior tal como es, sin nosotros. Y por eso sale uno de sí mismo: porque está viendo el juego puro de un elemento.

ADRIÁN: Pues la tierra no te la quedas viendo así [...]: no te hipnotiza. Y es un elemento. (*Fotografía*, 212)

En efecto, ni Adrián ni los otros son capaces de salir de sí mismos, todo lo interpretan desde su perspectiva, que no pueden reconocer insignificante ni en presencia del mar.

El tema vuelve a surgir justo antes de hacerse la foto. Alguien propone que se mire una ola mientras dura la exposición de la fotografía, y los personajes vuelven a proyectar su esencia en sus discursos. Entonces Héctor retoma su visión y nos da la clave de la obra:

HÉCTOR: ¿Sabes, Adrián? Lo de los elementos, lo que decíamos antes: *con otra perspectiva*, desde un tiempo más largo, sí se verían las olas de la tierra, las veríamos alzarse para borrar ciudades, Nínive, Palenque, Babilonia... (*Fotografía*, 236 – 237, subrayado nuestro)

Como se puede ver, el mar actúa de metadiscursio para los discursos de todos los personajes, que querrían que la vida se interpretara con la facilidad de una fotografía (fotografía en la playa). Pero una fotografía no es más que una ola, y una ola no es el mar. Es necesario, como pide Héctor, cambiar de perspectiva, admitir que todas las olas «son diferentes y quietas» (*Fotografía*, 236). Ha de notarse, sin embargo, que esta capacidad de cambiar de perspectiva no proporciona una interpretación más válida que las demás, sino simplemente la libertad frente a todas las interpretaciones. El nuevo amante de Héctor, Luis, relata un intento de suicidio, y concluye: «Nunca supe por qué estoy vivo.» A lo que Héctor replica: «¿Y tú crees que nosotros sí lo sabemos?» (*Fotografía*, 237) Por lo tanto, el mar simboliza también la imposibilidad de abarcar todos los significados de la realidad, todas las olas. Este abandono que el personaje siente cuando mira los elementos facilita el hecho de vivir, pero no lo explica. Carballido muestra esto a los sentidos del espectador cuando, al final de la obra, el fogonazo de la fotografía se vuelve cada vez más opaco y borroso, hasta que no queda más que el ruido del mar (*Fotografía*, 240).

2.3.2.2 El tiempo

Héctor explica —ya se ha citado— que «*con otra perspectiva*, desde un tiempo más largo, sí se verían las olas de la tierra». En efecto, el tiempo tiene una importancia primordial en la ética de la perspectiva que el teatro de Carballido propugna, pues es él quien fuerza —a menudo demasiado tarde— a cambiar la forma en que los personajes miran a su alrededor.

En *Fotografía en la playa* el espectador tiene la oportunidad de comprobar cómo funciona este cambio de perspectiva gracias a la propia naturaleza de los recursos teatrales que utiliza Carballido. Durante el desarrollo de la mayor parte de la pieza, el denso presente que crean los rápidos diálogos y las entradas y salidas de personajes obliga a enfocar sin distracción los reproches, perdones, recuerdos, proyectos, miedos y dudas. El propio escenario,

prácticamente desnudo, reduce los posibles significantes a los que portan las palabras de los personajes. El resultado es, evidentemente, la identificación con los problemas que las palabras de estos personajes evocan. El espectador se hunde en el estrecho punto de vista que estos expresan. Y, de pronto, en el momento de hacer la foto, gracias al subtexto que crean las intervenciones anteriores de Héctor y la Abuela formando un metadiscurso en torno al mar, la identificación se desvanece ante la evidencia de que las aprensiones eran vanas. Esta evidencia surge cuando el tratamiento temporal cambia, los parlamentos son largos y no forman diálogos, sino morosos monólogos y rememoraciones que devuelven los afanes de la primera parte a su justa futilidad.

Su importancia en *Fotografía en la playa* no es episódica, puesto que el tiempo es un factor determinante en el teatro de Carballido, tanto para la composición de las piezas como para el significado de estas. Ya se ha señalado (§ 2.1.1) que la representación de la acción de forma lineal, cronológicamente ordenada y lo más ajustada posible al tiempo de la representación es primordial para la convención de la cuarta pared, a la cual se adaptan en mayor o menor medida todas las piezas englobadas en este capítulo. De hecho, el tratamiento temporal de la trama es uno de los rasgos que nos permiten acotar este grupo de obras de Carballido, por cuanto las piezas sociales de este autor tienden —dado su carácter didáctico— a la discontinuidad temporal propia de la narrativa, y las farsas existencialistas presentan a menudo anacronismos y saltos temporales propios de la irrealidad que en ellas reina.

Este es el momento de hacer constar que todas las piezas de la cotidianidad que se están estudiando en este capítulo tienden a respetar la convención de la cuarta pared en lo que a tratamiento temporal se refiere; y que, sin embargo, para conseguir sus propósitos éticos, Carballido respeta esta convención únicamente con el objetivo de subvertirla. Los elementos convencionales en el tratamiento del tiempo son fácilmente reconocibles en todas estas piezas. Para empezar, se desarrollan en el momento histórico en que están escritas, son contemporáneas al espectador el día de su estreno.²² Ade-

²²Precisamente la única pieza que puede suponer una excepción es *Fotografía en la playa*, puesto que la descripción del vestuario indica que este no ha de superar la moda de los años sesenta, mientras que la obra está escrita y estrenada en los años setenta. Esto se debe a que el verdadero presente de la obra es el momento en que Constanza observa la borrosa fotografía y

más, la presentación de los hechos es lineal o, lo que es más exacto, respeta —e incluso resalta— la relación causa - efecto en las acciones de los personajes. De hecho, una de las propuestas del teatro costumbrista es someter el comportamiento humano a esa misma relación científica de causa - efecto para poder comprobar la veracidad de determinadas premisas sobre el comportamiento humano.

Por supuesto, el teatro de Carballido, desde su ética de la perspectiva, defiende un concepto absolutamente contrario del ser humano y de su representación teatral, un concepto que insiste en no prejuzgar los comportamientos que se desarrollan en escena. De ahí que en estas obras siempre llegue un momento en que el tratamiento temporal convencional se modifica o se desdibuja. En el caso estudiado de *Fotografía*, al igual que en obras como *Un vals sin fin por el planeta* o *Algunos cantos del infierno*, el tiempo lineal da paso a otra forma de representación en la que la acción se detiene, desaparecen los diálogos y los recuerdos o anhelos atemporales obligan a cambiar la perspectiva. Por otra parte, obras como *Rosalba*, *Escrito en el cuerpo de la noche*, *La danza que sueña la tortuga*, *Las estatuas de marfil* y —muy significativamente, como se verá al estudiarlas— *Orinoco* y *Rosa de dos aromas* terminan con un cambio de lugar —un viaje, una mudanza, una escapada— que supone el fin de una etapa y, por tanto, un cambio en la perspectiva desde la que se interpreta la etapa que se deja atrás.

Así pues, cabe decir que el tratamiento del tiempo en las piezas cotidianas de Carballido tiene una importancia destacada. En un principio, se resalta la cotidianidad también en lo que respecta a la cronología, con el fin de que el espectador adopte la perspectiva de los personajes, los cuales, claro, solo pueden interpretar sus cuitas desde el momento en que están. A continuación, Carballido obliga —por medio de una ceremonia fuera del tiempo que se apoya en la simbología que dibuja el metadiscursio— a un cambio de perspectiva, tanto para los personajes como para los espectadores, de tal manera que la mirada sobre sus relaciones y problemas ya no es la misma.

La importancia del tratamiento temporal para provocar el cambio de perspectiva que persigue el planteamiento ético de Carballido, pese a ad-

recuerda los acontecimientos sucedidos hace quizá una década. Este momento del recuerdo, en cualquier caso, sí es contemporáneo.

2.3 La familia

75

quirir especial relieve en las obras de la cotidianidad —en las que el autor subraya, mediante el contraste entre el tiempo naturalista y el tiempo mágico, los obstáculos que algunos personajes, encerrados en su perspectiva, imponen al desarrollo de los otros personajes— no es exclusivo de ellas. Merece la pena una pequeña digresión por piezas que se estudiarán más adelante, que permitirá confirmar esta afirmación.

El tratamiento temporal, por tanto, también cumple una función primordial en las piezas de carácter social de Carballido (ver capítulo 3). El didacticismo de obras como *Un pequeño día de ira* (1961) o *¡Silencio, pollos pelones, ya les van a echar su maíz!* (1963) se basa, en buena parte, en el alejamiento propio del teatro épico propugnado por Bertolt Brecht, y este alejamiento, a su vez, se consigue en parte gracias al desarrollo temporal narrativo, esto es, episódico y anticlimático.²³ El propio dramaturgo alemán preveía que, al no ver representada la acción de forma dramática, el espectador no se identificaría con los personajes (esto es, no tomaría su perspectiva), por lo que le sería posible juzgar racionalmente la situación social que se le presentaba. No cabe duda de que esta perspectiva distanciada, que Carballido adopta con cierta rigurosidad en obras como las citadas, supone para el público, gracias a este tratamiento del tiempo, un enfoque novedoso tanto sobre el hecho teatral como sobre la sociedad en que se mueve.

De la misma manera, el significado de las obras que se podrían identificar como farsas rituales (ver capítulo 4) asienta parte de su profundidad en la presentación temporal de la acción. En piezas como *El día que se soltaron los leones* (1955), *Yo también hablo de la rosa* (1966) o *Los esclavos de Estambul* (1994), priman sobre la cotidianidad y la narratividad desarrollos temporales míticos u oníricos, por lo que abundan los procesos cíclicos, las premoniciones, los *flash-backs* o los paralelismos. El dramaturgo adapta, una vez más, el tratamiento del tiempo al enfoque de la naturaleza humana que en esta ocasión le interesa. Puesto que estas obras giran en torno a aspectos existenciales del individuo, Carballido lleva al público —gracias a estos desarrollos temporales— a enfocar sus existencias desde perspectivas que obligan a la reflexión sobre la naturaleza de la existencia humana, en las que el individuo

²³Para una comparación de los aspectos formales más significativos del teatro aristotélico frente al teatro épico, *vid.* Desuché (1966, 39 – 43).

se ve enfrentado a la trascendental insignificancia de sus convicciones.

Una vez asentada la importancia del tratamiento temporal también en otras vertientes del teatro de Carballido, se puede añadir una consideración a la relación entre el tiempo y el concepto del hecho teatral que presentan las obras cotidianas. Se ha hecho constar que, en las obras de este grupo, el tratamiento temporal «realista», esto es, correspondiente a la convención de la cuarta pared, preside el desarrollo del argumento hasta un cierto momento, en el que la perspectiva cotidiana se disuelve, bien porque aparecen parlamentos poéticos y visionarios (p. ej., *Fotografía en la playa*), bien porque la acción concluye con un cambio de lugar (p. ej., *Rosalba y los Llaveros*). En cualquier caso, el resultado es un cambio de perspectiva propiciado por la desconstrucción del desarrollo temporal convencional, el cual tiende a dar impresión de «realidad absoluta» a aspectos que no son más que ruines fragmentos de la realidad. Ambas maneras de contradecir la mirada cotidiana tienen en común el estar revestidas de un aire ceremonial. El punto final de *Rosalba* es la salida a una fiesta, y *Fotografía* acaba con otro ritual, el del retrato familiar. De una forma u otra, las últimas escenas de todas las piezas estudiadas en este apartado presentan las características de una ceremonia teatral.

Se ha insistido ya en varios lugares de este trabajo en la concepción que Carballido tiene del hecho teatral como ritual ontológico y didáctico que modifica la perspectiva del espectador por medio de una cierta catarsis. Ciñéndose exclusivamente a la interpretación de las piezas de la cotidianidad, en las que el ritual no actúa quizá de forma tan explícita como en las farsas rituales ni crea una polémica tan productiva como en las piezas sociales, es importante señalar su presencia y su función de vértice en el que las perspectivas temporales se confunden. Ya se ha aludido a la significativa salida para una fiesta de la familia Llaverero en la última escena, y se ha estudiado también la forma tan teatral con que Carballido convierte un retrato familiar en una ceremonia de relativización del presente. Cabe asimismo señalar la presencia y el valor de la ceremonia en otras obras de la cotidianidad.

Escrito en el cuerpo de la noche (1991), obra que se estudiará a continuación, recurre a elementos indudablemente relacionados con los ritos para señalar un momento de transición y un cambio de perspectiva. Es interesante

2.3 La familia

77

que esta pieza, que se desarrolla en Ciudad de México, presente algunos elementos que en seguida traen al pensamiento el culto religioso prehispánico. Valga en principio destacar la estructura circular de la obra que, en cierta forma, termina con una disposición escénica similar a como empieza. Este detalle puede dotar a la acción de un carácter cíclico, repetible. En cualquier caso, el punto central de la obra coincide, en el cuadro cuarto, con la escena de la azotea. En ella, gracias a la coincidencia de un apagón y de las recientes lluvias, aparece sobre la gran urbe el cielo estrellado, hace tanto tiempo perdido. Los tres personajes que se encuentran en la azotea, bajo el misterio escrito en las estrellas, sufren un cambio de perspectiva en sus vidas. Finalmente, como en *Rosalba* y tantas otras piezas, el final de *Escrito en el cuerpo de la noche* consiste en un cambio de lugar: el joven protagonista que descubrió su verdadero yo en la ceremonia de la azotea deja su hogar para lanzarse a la aventura.

La prueba de que todas y cada una de las piezas cotidianas participan de la ceremonia catártica al final de la representación puede ser apuntalada con un rápido repaso a las últimas escenas del resto de las piezas que se han agrupado como cotidianas. Así, *La danza que sueña la tortuga* (1954), termina con un duelo entre Víctor y Beto, duelo que tiene indudables consecuencias catárticas al menos para Rocío. *Felicidad* (1955) alcanza su punto culminante en el momento en que coinciden la mayor bajeza moral de Mario con la entrega que le hacen de una importante suma de dinero, en una situación que tiene mucho de «antiboda» gracias a la presencia de familiares y fotógrafos. En *Las estatuas de marfil* (1960) la celebración del éxito del espectáculo que representa el grupo de aficionados se convierte en un ritual en que se sacrifica a Sabina, el personaje que ha perdido todos sus sueños. *Un vals sin fin por el planeta* (1970) comparte con *Fotografía en la playa* la afluencia de la conciencia de los personajes en la última escena de la pieza, en la que el ritmo cambia y la acción parece quedar fuera del tiempo. Especialmente interesantes son los finales de las piezas en las que el tema de la mujer es preponderante. Tanto en *Orinoco* (1982) como en *Rosa de dos aromas* (1985), las protagonistas firman su alianza con un cambio de rumbo en sus vidas que es tanto simbólico como real. El viraje que lleva a cabo el Stella Maris de la primera obra se presenta ante el espectador como un ritual liberador,

exactamente igual que el viaje que planean al final de *Rosa de dos aromas* Gabriela y Marlene.

En definitiva, se puede concluir que el tiempo, gracias a su tratamiento ritual, es, junto al metadiscurso tal y como se definió en § 2.2, uno de los principales recursos mediante los cuales Carballido trasciende, en sus piezas cotidianas, el mero costumbrismo, dotando a algunas de sus obras maestras de profundidad y universalidad. Lo que es más interesante aún, es que el uso de este recurso que Carballido aplica a lo cotidiano y familiar coincide con su concepción ontológica y didáctica del teatro, por cuanto la universalidad humana de estas piezas engloba en un mismo ritual a público y personajes.

2.3.3 *Escrito en el cuerpo de la noche*

Un cuarto de siglo después de la producción de *Fotografía en la playa*, en 1991, Carballido muestra una de sus más interesantes creaciones situando de nuevo la acción en la cotidianidad de una familia corriente. En este caso, sin embargo, la familia no vive en provincias, como las dos familias hasta aquí estudiadas, sino en el propio Distrito Federal. Lo que en las anteriores piezas pudiera haber de costumbrista en trajes regionales, acentos o celebraciones pintorescas, aparece transformado, en la moderna megalópolis mexicana, en modas importadas, lenguaje duro y lucha constante por cada peso que ayude a la supervivencia.²⁴ Paradójicamente, el tono de la obra es más bien optimista, en contraste con el fatalismo que se ha señalado en *Fotografía en la playa*. A grandes rasgos, este aire esperanzador se puede explicar, por oposición a la melancolía de la anterior pieza, por el hecho de que en *Escrito* se resalta cierta faceta de misterio, descubrimiento y nacimiento en la vida de los personajes, mientras que en *Fotografía* primaban el desengaño, la resignación y el acabamiento. La imagen de la familia como trampolín donde comienza la película de la vida será analizada en § 2.3.3.1.

Otro rasgo que destaca en esta pieza es la forma extremadamente condensada en que aparecen ciertos recursos que caracterizan a las obras de la

²⁴No es el objetivo de este trabajo, pero sin embargo ha de señalarse el interés que tendría comparar el «costumbrista» acercamiento a la realidad mexicana en la optimista *Rosalba* en 1950 y en la algo más sombría *Escrito en el cuerpo de la noche*, de 1991.

2.3 La familia

79

cotidianidad de Emilio Carballido, como son el cruce de miradas-discurso o la aparición de un subtexto. Esta condensación funciona desde el propio número de personajes: únicamente cuatro. Cuatro individuos exponen los discursos básicos que dibujan las relaciones humanas, tal y como este dramaturgo las muestra una y otra vez en sus obras. La forma en que esta condensación interactúa con otros metadiscursos, para dar profundidad a las relaciones entre los personajes, será analizada en § 2.3.3.2.

La obra se desarrolla en once cuadros, y los protagonistas son una familia de clase media sumida en apuros económicos. La familia —quizá algo atípica, pero probablemente significativa—, la forman Gaviota Ross, maestra en un colegio de «niños ricos», divorciada; su madre, Dolores, viuda del capitán de navío Ross, y su hijo, un adolescente fascinado por el cine llamado Nicolás Argelia Ross. Precisamente son las estrecheces económicas las que desencadenan la acción, ya que, para redondear los ingresos, la familia se decide a alquilar a una extraña «el tapanco», un cuartucho en la buhardilla del hermoso apartamento venido a menos en que vive la familia.

El tapanco se lo alquilan a Isabel, una misteriosa muchacha que se hace llamar Adela H. y dice estudiar música. Se trata, sin embargo, de una chica sin pasado —como todo el mundo en la gran ciudad—, que ya desde el segundo cuadro despierta las sospechas de Gaviota con salidas de tono y una extraña historia sobre encuentros con la muerte en barriadas deprimidas de la ciudad. La suspicaz Gaviota está dispuesta a expulsarla, pero las relaciones entre la extraña y la familia se estrechan al traer aquella regalos para sus anfitriones en el cuadro tercero y gracias a un apagón en el cuadro cuarto. Bajo las estrellas, Dolores rememora para Isabel su idílico pasado en la costa, y en el niño Nicolás despierta una atracción sexual hasta entonces desconocida. Este despertar de Nicolás le lleva, en el quinto cuadro, a visitar de noche el tapanco de Isabel. Pero, llevado por el miedo y los prejuicios, el muchacho le pregunta a ella si no padece sida, a lo que Isabel responde, aterrada, expulsando a Nicolás.

El cuadro sexto también trae cambios para la madre de Nicolás, Gaviota. En la guardería en que trabaja ha surgido un conflicto laboral cuyo origen está en uno de los regalos de Isabel, los extravagantes tintes que Gaviota se ha aplicado en el cabello. La pacífica madre de familia se ha convertido, a

raíz de este conflicto, en una implacable sindicalista. Cuando quiere recordar a Isabel que está retrasada con el pago del alquiler —soslayando su faceta revolucionaria en beneficio de la de propietaria—, esta la enmudece de nuevo con otro regalo: un perfume significativamente llamado Opio.

La borrosa figura de Isabel cobra nitidez en el siguiente cuadro, cuando llega a casa perseguida por unos policías que la acusan de haber robado un libro que sería un nuevo regalo para Nicolás. Dolores no permite que los policías encuentren a Isabel, pero le pide a esta que deje la casa. Nicolás deja de ser un niño en su despedida privada de Isabel, quien le confiesa su pasado de drogas enamorada de un predicador gringo (cuadros octavo y noveno).

Perdida en todos los sentidos la inocencia, Nicolás siente que debe dejar también la casa e ir en busca de su padre. Para ello convence a su abuela, en el décimo cuadro, de que le dé el dinero que esta guarda para ser enterrada junto a su marido. Dolores, comprendiendo que ella está todavía del lado de los vivos, se lo da. De tal manera que el último cuadro tiene la misma disposición que el primero, con Gaviota en casa, al teléfono, y entre los espectadores una cabina de teléfono público. Pero si al principio de la obra, desde este teléfono que representa lo desconocido, la aventura, llamaba Isabel para pedir un cuarto, ahora llama Nicolás para despedirse de su madre antes de que comience la película en que él es protagonista.

2.3.3.1 El comienzo de la película de la vida

Algunas obras carballidianas de la cotidianidad, como la ya estudiada *Fotografía en la playa*, son un lamento por la fosilización de la vida, que se hiela y muere en las estrechas miradas de los modelos impuestos por las figuras protectoras. *Escrito en el cuerpo de la noche*, por el contrario, canta al doloroso nacimiento que supone buscar el propio modelo cuando se abandona la seguridad de la familia.

La comunidad mínima a la que llega Isabel, la familia Argelia Ross, organiza las relaciones entre sus miembros y con el mundo exterior de acuerdo a unas convenciones que descansan en el discurso de Gaviota, cuya mirada pretende controlar la vida que rodea a los suyos. Gaviota cree estar preparada para todas las situaciones, pero sus prejuicios se convierten en ceguera.

2.3 La familia

81

Esta imposibilidad de profundizar en la realidad, sustituyéndola por un discurso, aparece ya en el primer diálogo de la pieza. Muy avispada, Gaviota «confiesa» a Isabel antes de tomarla como inquilina, y la rechaza justificándose con prejuicios:

ISABEL: ¿Y para eso me confiesa antes? (*Cuelga.*)

GAVIOTA: Grosera. (*Imita.*) ¿Y para eso me confiesa antes? Pues sí, para eso. Sanatorio: ha de haber sido aborto, y la dejó el querido y ha de estar sin un centavo. Ni crea. ¿Ves por qué platico? Para saber. (*Escrito, 136*)

Pero cuando Isabel vuelve a llamar, fingiendo ser otra persona, Gaviota queda totalmente engañada, porque sus prejuicios evidentemente no pueden prever todas las posibilidades:

GAVIOTA: Ésta si suena bien... ¡Chiapas! Las chiapanecas son muy decentes. No como las veracruzanas: ésas son tremendas. (*Escrito, 139*)

Se ha dicho que *Escrito en el cuerpo de la noche* canta un nacimiento, el de la mirada personal de Nicolás, independiente de la de su madre y su abuela. Nicolás carece de su propio discurso, pues es todavía un muchacho, y su mirada está sujeta a la de su madre. Sin embargo, ya al principio de la pieza, esta mirada aún infantil comienza a encontrar fallas en el discurso que su madre trata de imponer:

NICOLÁS: Y no me digas niño.

GAVIOTA: ¿Qué eres, entonces? ¿Señor?

NICOLÁS: Joven, soy un joven.

GAVIOTA: Los jóvenes no echan gallos cuando hablan.

NICOLÁS: Los niños no tienen pelos donde ya sabes.

GAVIOTA: ¡Grosero! Además, no es cierto.

NICOLÁS: Ni sueñes que vas a verlos. (*Escrito, 135*)

GAVIOTA: No vamos a meter a cualquiera en ese cuarto.

NICOLÁS: En ese tapanco. Tilichero. Covacha. Cuál cuarto.

GAVIOTA: Allí querías hacer tu recámara siempre.

NICOLÁS: Y me dijeron que era inmundo.

GAVIOTA: Quedó precioso. (*Escrito, 137*)

Precisamente el colofón a este diálogo lo pone la mirada sabia y contraria a los prejuicios de Dolores: «Yo no diría precioso, pero hay lugares peores». A lo largo de toda la pieza, la voz de Dolores, experimentada y en cierta forma lejana —como la de la Abuela de *Fotografía*—, corrige inadvertidamente los prejuicios de su hija, convirtiéndose en una especie de conductora subterránea —esto es, sin imponer su discurso— de la cotidianidad de su familia. Además, como la Abuela de *Fotografía*, muestra su punta de maldad cariñosa al reírse, junto con su nieto, de su hija.

El detonante que hace saltar en pedazos el orden que Gaviota cree inamovible es la llegada de Isabel. Esta muchacha de vida desordenada, que no quiere entender ni juzgar nada, saca a flote la madurez latente de Nicolás. La mirada independiente del chaval surge inmediatamente al crearse una conexión entre ambos jóvenes que discurre al margen de la vida familiar. Él es el único que ha reconocido, gracias a su afición al cine, el seudónimo con que se esconde la nueva inquilina, Adela H. Esta complicidad, que no es sencilla («Muy cabroncito», le dice ella en una aparte, (*Escrito*, 143)), se asienta en una de las claves de la pieza y de toda la creación de Carballido: la relatividad de los nombres, léase de los discursos-miradas. En palabras de la propia Dolores, «todas las cosas y hasta las personas pueden tener nombres feos. Uno escoge lo que más le conviene» (*Escrito*, 165). A Nicolás le fascina la absoluta libertad de alguien capaz de elegir incluso su propio nombre.

Gracias a esta fascinación sin prejuicios, la complicidad entre Nicolás e Isabel va aumentando en el transcurso de la pieza. Isabel mira a Nicolás no como niño, sino como «chamaco» (cuadro cuarto), lo cual obliga al propio Nicolás a verse de otra manera: el mundo de misterio que el muchacho almacenaba en un álbum con recortes de películas es de repente real, y está viviendo en el tapanco. La complicidad se disipa únicamente cuando, dominado por los prejuicios, Nicolás teme que Isabel sea portadora del virus del sida (cuadro quinto), y reaparece —acabando definitivamente con la posibilidad de afrontar el mundo bajo la mirada maternal— cuando el joven comprende que los regalos que Isabel traía a casa eran robados, es decir, tan llenos de cariño como de riesgo. El riesgo se concreta en la obligación de Isabel de dejar la casa. Nicolás comprende que, aunque no puede ir tras la muchacha, el mundo que su madre delimita con su mirada se ha vuelto ya inhabitable.

2.3 La familia

83

El discurso recién nacido de Nicolás por fuerza tiene que colisionar con el de Dolores y Gaviota. La mirada inflexible de esta ha sido hábilmente esquivada a lo largo de toda la pieza, y Gaviota, encerrada en su discurso, queda absolutamente aparte de los verdaderos sentimientos de su familia. La condensación de esta paradoja principal que Carballido muestra en el entorno familiar se encuentra de una forma muy elocuente en el pequeño fragmento que se reproduce a continuación. En el último cuadro de la obra, el público sabe que el joven está a punto de coger un autobús que le separará de su casa para siempre, pero Gaviota sigue utilizando consejos y clichés como si Nicolás fuera un niño. Han sido subrayados los comentarios de Gaviota que indican cómo el amor maternal proyecta sobre Nicolás una mirada —basada en el deseo de protegerle y tener todo bajo control— que en esta situación resulta tiernamente ridícula:

- GAVIOTA: ¿Dónde anda? ¿Adónde salió? (*Toma el teléfono.*) ¿Te vas sin avisar? ¿Adónde fuiste?
- NICOLÁS: Va a empezar la película, mamá. Quise mandarte besos antes... porque luego... ya no me puedo salir del cine.
- GAVIOTA: Ah, pues, bueno. Que te diviertas. Qué lindo que hablaste, *así se hace*. ¿Qué película es?
- NICOLÁS: Una de aventuras y ¡sexo! La película que tiene todo.
- GAVIOTA: ¡Sexo! *No te van a dejar entrar.*
- NICOLÁS: Es para todo público.
- GAVIOTA: Menos mal. *No vayas a volver muy tarde.*
- NICOLÁS: Pues no sé. Mándame un beso y una bendición.
- GAVIOTA: Ay, *qué ridículo.*
- NICOLÁS: Mándamelos.
- GAVIOTA: Bueno, pues ahora y siempre: te mando besos y bendiciones.
- NICOLÁS: Te dejé una cartita. Un recado. Léelo. Pásame a mi abue.
- GAVIOTA: Qué muchacho tan... Ay, *está en la edad peor*, insoportable. Que me escribió una carta, ¿tú crees, escribir una carta para ir al cine? (*Escrito, 180 – 181*)

El nuevo Nicolás, surgido de su encuentro con la misteriosa Adela Hache, también ha de modificar el mundo ordenado de su abuela. Una parte del discurso de Dolores insistía en una única obsesión, un a priori que la distanciaba del fluir de la vida por la idealización de un pasado feliz. Este a priori desde el que Dolores juzga su presente es su deseo de ser enterrada junto a su marido, en Salina Cruz. Para ello, guardaba una importante suma de dinero, ahorrada durante años para que su cuerpo descansara en el lugar

donde fue feliz, como si en su vida en la capital ya no pudieran aparecer la felicidad y el misterio. Pero, en el cuadro décimo, el discurso idílico de los años casi sagrados pasados en el puerto junto al Capitán Ross choca de nuevo con la fuerza inasible de la vida. Nicolás está decidido a partir en busca de su padre, y necesita para ello el dinero de la abuela. Dolores termina por comprender que no puede luchar contra la corriente de la vida, pues mientras esté viva no puede encerrarse en su tumba de recuerdos y, entregándole el dinero, culmina la madurez de Nicolás que ella había detectado antes que nadie.

Como se ha dicho, pese a la violencia y dureza que muestra la obra en muchos detalles, *Escrito en el cuerpo de la noche* desprende optimismo. Por encima de las amenazas del mundo actual —pero, ante todo, por encima de la encarceladora comodidad familiar—, la nueva mirada de Nicolás, abierta a lo desconocido dentro de lo cotidiano, supone una victoria de la vida.

2.3.3.2 La condensación dramática como recurso

Ya se ha visto que algunas obras de la cotidianidad escritas por Carballido extraen un metadiscursos potenciador del significado a partir de ciertos símbolos presentes en la obra, como el mar o la fotografía de *Fotografía en la playa*. A menudo también —como se verá a continuación—, ciertas referencias artísticas o culturales profundizan la significación de las acciones de los personajes. *Escrito en el cuerpo de la noche* también presenta multitud de sugerencias en torno a la trama, pero ninguna de estas en solitario alcanza la densidad poética que permite enlazar el nacimiento de la mirada de Nicolás con otros niveles de realidad. Así, desde la película de donde toma su seudónimo Isabel,²⁵ hasta la historia del difunto capitán Ross, pasando por las canciones del poeta y músico brasileño Chico Buarque, ninguna de las referencias a distintas realidades conforma una línea paralela a la acción, sino que emanan de esta como haces de luz despedidos desde el foco que es la acción misma de los cuatro personajes. Esta acción, en realidad, no difiere mucho de la de otras piezas carballidianas de ambiente familiar. El despertar de una nueva mirada ha aparecido en *Rosalba y los Llaveros*, y se encuentra

²⁵*L'histoire de Adèle H.*, (en España *El diario íntimo de Adele H.*), François Truffaut, 1975.

2.3 La familia

85

en otras obras, como *Un vals sin fin por el planeta*. Pero *Escrito en el cuerpo de la noche* destaca en la producción de Carballido por la condensación en que esta trama básica está dispuesta, hasta el punto de que esta condensación se convierte en el propio metadiscurso evocador que da densidad a la pieza.

Así pues, las miradas-discurso de los integrantes de la familia han de resultar ya conocidas al espectador de Carballido. La relación madre – hija entre Gaviota y Dolores recuerda indudablemente a la de Celia y la Abuela en *Fotografía*. Pese a las diferencias, hay que resaltar que Gaviota es, en cierta forma, una versión urbana y modernizada de la Celia de *Fotografía* y de la Lola de *Rosalba*, pues, al igual que ellas, es su discurso el que se acepta «oficialmente» aunque cada vez tiene menos que ver con la realidad de la familia. Dolores responde al arquetipo carballidiano de mujer sensible, más que envejecida sin edad, intemporal y, por tanto, especialmente perceptiva a los problemas de los que la rodean. Dolores es, como la Abuela de *Fotografía*, una mujer activa, que aporta su trabajo como cocinera ocasional para banquetes y se pone de acuerdo con su nieto para «fregar» a Gaviota. El nieto, Nicolás, también remite sin duda a otros personajes típicamente carballidianos. Sólo comparándolo con lo estudiado hasta ahora, el joven que aún no tiene una imagen de sí mismo y está sometido a la que la familia proyecta sobre él recuerda al Lázaro de *Rosalba*. Su afición artística, en este caso por el cine, remite a otros personajes, como Carlos de *La danza que sueña la tortuga* y *Un vals sin fin por el planeta* (ver 2.3.4.1).

Las relaciones entre los cuatro personajes, en cuyo seno nace a la vida el nuevo Nicolás, actúan como un centro de gravedad alrededor del cual giran en desorden tanto las mencionadas referencias culturales y sociales como la parte de la acción que no se muestra en escena. Lo destacable, por tanto, es que Carballido consigue la realización dramática de los personajes de la familia y de la misteriosa Isabel sin poner en escena ninguna otra voz. Cada personaje —Gaviota, Dolores o Isabel— dibuja su mundo en su propio discurso, que se puebla a su vez de personajes, símbolos y referencias. De hecho, el número de personas que, sin aparecer en escena, perfilan la imagen de los protagonistas es sorprendentemente alto.

El capitán de navío Nicolás Ross, abuelo del pequeño Nicolás, es una refe-

rencia constante en boca de Dolores. Representa una juventud feliz, perdida, cuyo recuerdo en cierta forma impide a la anciana disfrutar de su vida en México. Una vez más, en el cuadro cuarto, Carballido se sirve de recursos puramente teatrales para mostrar dicha relación entre el pasado y el presente de Dolores. Un apagón en media ciudad, unido a las lluvias del día anterior, permiten la aparición del cielo estrellado sobre México, un cielo cuyo perdido lenguaje, para asombro de los jóvenes, la anciana comprende a la perfección. Pero la imagen de Dolores no es ni mucho menos la de alguien que está encerrado en su pasado, como lo demuestran las múltiples menciones a los banquetes que organiza y la inmediata reacción de los vecinos cuando ella grita para expulsar a los policías.

La imagen de Gaviota está determinada, a su vez, por la ausencia de su exmarido. Este hombre, más comprometido con la causa revolucionaria que con su familia (a la que abandonó para unirse a la revolución sandinista) es continuamente vituperado por Gaviota como medio para mantener sujeto a Nicolás, que desea vivir con él. En cierta forma, cuando Gaviota se embarca en las reivindicaciones sindicales contra el colegio donde trabaja, rehabilita la imagen del padre de Nicolás, que se escapa así del discurso maniqueo de su madre. Otras sombras que rodean a esta mujer son su nueva pareja —un profesor de natación a quien temen tanto Nicolás como Dolores—, la tiránica directora del colegio y los insoportables niñatos a los que cuida. Si las estrellas y el viejo pueblo pesquero son símbolos que emanan de Dolores, los tintes de pelo, la ducha continua o un perfume llamado Opio conforman la imagen de Gaviota para el espectador.

También son múltiples —aunque misteriosas y difusas— las referencias que rodean a Isabel. Su vestimenta («lentes negros tornasolados, jeans rasgados de intento, mascada de pirata en la cabeza, varios aretes en una oreja, uno solo en la otra», (*Escrito*, 135)) y su guitarra —con la que canta un himno a lo incomprensible («Qué será», de Chico Buarque)— hacen pensar en un utópico mundo al margen del consumismo de la megalópolis. Pero otros fantasmas del pasado impiden, una vez más, formarse una imagen monolítica del personaje, pues cada uno de los elementos que lo componen parece dar luz en una dirección diferente. El seudónimo que Isabel utiliza, Adela H., es una forma de acercarse a su propio pasado, ya que, al igual que la protago-

nista de la película francesa, Isabel lo dejó todo por amor a un pálido gringo. Las trágicas consecuencias de esa pasión sin medida —que la arrastró a una secta y a la dependencia de las drogas—, junto con la dura imagen de un presente sin futuro como cantante en el metro y ladrona de tiendas, matizan la concepción simpáticamente *hippy* de quien vive en libertad.

Así pues, en esta obra de ambiente familiar, Carballido genera la habitual malla de miradas-discurso sin necesidad de poblar la escena de personajes. Solo tres imágenes del mundo, las que proyectan las tres mujeres (tal y como se acaba de mencionar), rodean a Nicolás. En esos tres discursos y los elementos que los orbitan en perpetua colisión —como si las miradas fueran planetas cuyas atmósferas están en contacto— se condensa la «ética de la perspectiva» carballidiana. En cuanto consigue una mirada propia, Nicolás deja de ser un satélite de su madre y su abuela, y obliga a estas a aceptar la realidad circundante con otra perspectiva. La absoluta sencillez de este planteamiento obliga a los espectadores (como la irrupción de Isabel en la familia Argelia Ross) a relativizar sus juicios, intuyendo que una misma realidad varía de valor dependiendo del centro de gravedad desde el que se mire.

2.3.4 Otras obras de la cotidianidad y la familia

Las tres obras largas hasta ahora estudiadas en este capítulo son las más altas realizaciones artísticas dentro de un numerosísimo grupo de piezas cuyas características básicas —convencional cotidianidad de la vida en familia y metadiscorso «poetizador»— se han definido en § 2.1.1 y § 2.2. Existe, por tanto, un importante corpus de piezas en la producción de Emilio Carballido que comparte las características principales con las tres estudiadas en profundidad. Si bien estas obras no descuellan a la altura de los tres hitos que suponen *Rosalba* (1950), *Fotografía* (1978) y *Escrito* (1991), merece la pena pasarles revista, puesto que su estudio enriquece la comprensión de la búsqueda del dramaturgo.

En la creación de Carballido, la familia simboliza la forma en que cualquier malla de relaciones se convierte en un cúmulo de voluntades que impiden la realización del individuo. Para entender un poco mejor esta mutilación, que se produce al recortar un personaje su carácter conforme a la

plantilla de una mirada ajena, se estudiarán en § 2.3.4.1 las piezas *Las estatuas de marfil*, *Un vals sin fin por el planeta*, y *La danza que sueña la tortuga*. En todas estas piezas, el ambiente más cercano a los personajes es la causa de que estos traten de modificar sus anhelos más auténticos. Pero, evidentemente, las familias de las piezas de Carballido no viven aisladas en burbujas de vacío: la sociedad que los rodea determina en buena parte sus relaciones. En las obras *Felicidad* y *Algunos cantos del infierno* (§ 2.3.4.2) se encontrarán interesantes interrelaciones entre la sociedad y la familia, cuyo análisis a su vez remitirá a otras obras ya tratadas.

2.3.4.1 La familia: comunidad de pigmaliones

Las tres piezas que se repasarán a continuación se acercan especialmente a la clasificación de costumbrismo. Todas ellas tienen lugar en la provincia, un ambiente que, en las piezas de Carballido, tiene menor influencia en las relaciones de los personajes que el de la gran ciudad. De esta manera se resalta la propia fricción de los caracteres, y la forma en que unos intentan modificar a los otros.

En *Las estatuas de marfil*, del año 1960, se da una paradoja estrechamente ligada a la naturaleza del teatro. En esta obra se aprecian de manera destacadamente explícita los dos rasgos —ético y formal— que identifican a todo el corpus que se está analizando en este capítulo: la familia como amenaza para la realización del individuo y la poetización del conflicto mediante un subtexto que glosa la trama; y, sin embargo, la obra no llega a levantar el vuelo, no hay sugerencia ni misterio como en *Fotografía en la playa* o *Escrito en el cuerpo de la noche*, precisamente por culpa de la excesiva evidencia del mensaje.

Dicho mensaje está en boca del protagonista, César Miró, director teatral que llega a Orizaba para montar un espectáculo con un grupo de aficionados, abúlicos representantes de la clase alta de la sociedad provinciana. Uno de ellos, la joven Sabina, se ve desgarrada entre el deseo de lanzarse al riesgo de la vida bohemia como actriz en México y la exigencia de su marido a que renuncie a toda aspiración y se limite a cuidar de la familia. El mensaje con el que César (un personaje carballidiano más de los muchos que, ajenos a la

2.3 La familia

89

familia, desequilibran su *statu quo*) adoctrina a Sabina es, en efecto, muy claro, y corresponde con la ética que Carballido defiende. Y sin embargo, dadas las características del género teatral, a partir de las largas parrafadas de este personaje el espectador no extrae el mensaje que estas quieren comunicar, sino el carácter predicador de quien las profiere, con lo que la pieza se convierte en un drama de caracteres que no alcanza el grado de universalidad de otras obras.

Tampoco consigue esa universalidad el subtexto que recorre la obra. Se trata de un juego que uno de los personajes inventa (significativamente, uno que en su pasado cedió a la visión de los demás y hoy es un pelele de quien todos se ríen). El juego consiste en adoptar un postura que los demás tratarán de cambiar en otra, como si modelaran una estatua de barro.

En el siguiente fragmento de la obra se encuentran tanto la sustancia de la «ética de la perspectiva» —inserta en las relaciones familiares— como la interacción entre trama y subtexto. Se cita aquí como muestra de los recursos dramáticos que en otras piezas, no en esta, resultan tan reveladores:

CÉSAR: Sólo que... tienes en derredor demasiados pigmaliones.

SABINA: ¿Cómo?

CÉSAR: Estás como en ese juego que tanto le gusta al Gordo. Tomas tu gesto y todos tratamos de que lo cambies por el que nosotros te elegimos. Yo quisiera que fueras de marfil, de algo precioso y duro. Pero tu Edmundo te prefiere de chicle, o de cera, o de algo blando, moldeable, fácil. Sólo que el gesto? y el material, tienen que ser los que tú elijas. Deben serlo. (*Estatuas*, 158)

Finalmente, esta Sabina no es raptada, y acumula por ello una profunda frustración. Carballido nos la muestra irónicamente en la última escena, acunando al niño que lleva en el vientre, haciéndose una imagen de cómo será, pensando que si lo moldea conforme a esa imagen que ella prevé, su hijo no sufrirá como sufre ella.

Un vals sin fin por el planeta, de 1970, y *La danza que sueña la tortuga*, de 1954, comparten entre sí los mismos personajes. Una familia un tanto peculiar de Córdoba es la protagonista de ambas obras, las cuales presentan fuertes similitudes con las piezas que se han tratado en detalle en las secciones previas.

Al leer o presenciar *Un vals sin fin por el planeta* no puede evitarse recor-

dar *Fotografía en la playa* y *Escrito en el cuerpo de la noche*. Las tramas de *Un vals* y *Escrito* son muy similares, de forma que la más moderna, *Escrito en el cuerpo de la noche*, puede comprenderse como una reelaboración del argumento que ya aparecía en *Un vals*. Esta trata también de una familia gobernada por un tiránico punto de vista, a cuyo seno llegan dos misteriosos hermanos, un chico y una chica. La presencia de este elemento extraño despierta las frustraciones olvidadas de los demás miembros de la familia. Es cierto que, en este caso, el esquema se explota más concretamente para tratar a fondo el tema del machismo. La mirada que gobierna la casa es la de Víctor, una suerte de patriarca cuya fortísima voluntad se sobrepone a cualquier regla que no sea la que él impone. Sometidas y sostenidas por él están sus hermanas menores y su segunda mujer, que, carentes de fuerza para enfrentarse a Víctor o para vivir sin él, van acumulando frustraciones que salen a la luz cuando entra en escena la joven desconocida. La muchacha que se aloja durante unos días en esta casa es, como Isabel en *Escrito*, la imagen de la libertad, y de los riesgos que esta conlleva.

Un vals sin fin por el planeta insiste especialmente en esta dicotomía libertad-responsabilidad frente a seguridad-mutilación. Esta terrible condición de la naturaleza humana está bellamente representada con un pequeño símbolo en el cuadro quinto. Carlos (hijo del primer matrimonio de Víctor desde cuyo punto de vista se enfoca la acción de la pieza) charla fascinado con los forasteros. En un momento dado, estos se deshacen de las llaves de su casa, simbolizando que jamás volverán a ella. Poco más tarde, Carlos se lamenta: «Yo no tengo llave. Papá me la presta para ir al cine, o llegar tarde a veces. Pero no tengo». A lo que el misterioso joven contesta: «Ya tendrás. Es más fácil tener llaves... que tirarlas» (*Vals*, 39). Por lo tanto, como muestra el símbolo de la llave, no se trata de que las mujeres que conviven con Víctor anhelan una vida como la de esta viajera, la cual vive en permanente huida, robando y con algún intento de suicidio en su oscuro pasado. Lo que ocurre es que al presenciar una forma de vivir tan distinta de la suya propia, las mujeres atadas al tirano comprenden su propia existencia desde otra perspectiva.

La forma en que Carballido presenta este cambio de perspectiva hace pensar innegablemente en otra obra ya estudiada (aunque cronológicamente

2.3 La familia

91

posterior), *Fotografía en la playa*, que probablemente también resultó de la reelaboración de este recurso. Aquí, mientras los jóvenes viajeros preparan sus maletas para proseguir su viaje sin destino, el espectador se adentra en los sueños de los miembros de la familia para descubrir la fuerte alteración que la visita ha provocado. Al igual que en *Fotografía*, la acción se detiene para dar paso al fluir de las conciencias de los personajes, permitiendo un desplazamiento a la atemporalidad tal como se explicó en § 2.3.2.2. La propia disposición de la escena recuerda una fotografía y resalta, al disolver la ilusión de realidad, la necesidad del cambio de perspectiva para entender los propios actos:

Tras el ciclorama o detrás de trastos o piezas de escenografía que se fueron, aparece toda la familia, inmóvil, como un coro de sonámbulos. Todos descalzos, ausentes. [Los huéspedes] traen maletas, visten ropa normal. Caminan entre la familia, como si esta no existiera. (Vals, 52)

A continuación, entre sueños, las mujeres reprochan a Víctor su egoísmo y la forma en que las ha moldeado a su gusto, y este alecciona a Carlos sobre la única ley del hombre: «no dejarse amarrar por nada» (Vals, 58) y ser siempre uno mismo su propio escultor.

La danza que sueña la tortuga, del año 1954, como se ha dicho, comparte ambiente e incluso personajes con *Un vals sin fin por el planeta*. Sin embargo, por su tono desenfadado y su trama llena de enredos recuerda más bien a *Rosalba y los Llaveros*. Muy resumidamente, la acción se desencadena cuando una de las hermanas de Víctor, Rocío, cree por error que un sobrino lejano de ellas, Beto, quiere casarse con ella. Nada más alejado de la voluntad de este cosmopolita y libérrimo joven que atarse a su vieja, cariñosa y pueblerina tía. Sin embargo, para contrariar el despotismo de su madre y de su tío Víctor, para quienes una boda así sería un absoluto sinsentido, Beto lleva adelante una farsa en la que no cree y de la cual la pobre Rocío puede salir muy dañada.

Aplicando el esquema de relaciones que se ha señalado para otras obras, se encuentran en esta pieza varias equivalencias. Las miradas que se superponen a las de los demás son las de Víctor, cuya superprotección para con sus hermanas las convierte casi en sus hijas, encerradas y prematuramente viejas, y Albertina, la madre de Beto, para quien desaprovechar su maravi-

lloso hijo con una vieja pobretona significa poco menos que un agravio. Beto representa la mirada sin prejuicios que no se deja atar, de ahí su rechazo a los cerrados conceptos de su madre y su tío, cuyos prejuicios no puede soportar. Pero representa asimismo una mirada responsable, ya que la ausencia de prejuicios le permite ponerse en el lugar de los demás, y no es capaz de llevar la broma hasta el final, pues es consciente de que sería culpable de la infelicidad de Rocío.

El espectador se acerca al enredo guiado por Carlos, el joven hijo de Víctor y sobrino preferido de sus tías Rocío y Aminta. Este poeta vocacional glosa la obra con poemas propios y ajenos, de entre los que destacan los extraídos del libro *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca. Concretamente, del poema «Muerte», Carlos recita los siguientes versos que sin duda transportan la acción de la comedia a un plano más trascendental:

¡Qué esfuerzo!
¡Qué esfuerzo del caballo por ser perro!
¡Qué esfuerzo del perro por ser golondrina!
¡Qué esfuerzo de la golondrina por ser abeja!
¡Qué esfuerzo de la abeja por ser caballo! (*Danza*, 115)

En efecto, Rocío intenta ser para Beto una amante «como de película», y pretende que este la modele como la perfecta esposa que no pudo ser. A su vez, Albertina la madre de Beto, se da humos de señorona y pretende hacer de su hijo un hombre destacado, y Víctor pretende no envejecer y encerrar a toda su familia en una jaula. Incluso Beto, durante buena parte de la acción, trata de convencerse a sí mismo de que puede ser feliz con su tía. Todos caen indefectiblemente en el ridículo, porque fuerzan su verdadero carácter para parecer a ojos de los demás lo que no son.

De todos ellos, Rocío, pese a que Carballido la pinta sorda, despistada e ingenua (es decir, como a otras abuelas visionarias que ya se han analizado), es la que, gracias a la perspectiva que le da su amor por Beto, ve con mayor profundidad. Cuando Víctor, en defensa del «honor» de su hermana, y Beto, en defensa de su libertad, son capaces de batirse en un duelo, Rocío pide a su prometido que la abandone, puesto que no podría soportar la muerte de ninguno de los dos. Por supuesto, Beto no deja pasar la oportunidad de mantener su postura y al mismo tiempo evitar una boda que significaría

2.3 La familia

93

condenarse de por vida, y se retira. Pero el final de la pieza es optimista. La farsa de Beto ha provocado que Rocío se sienta, siquiera pasajeraamente, mirada de otra forma. De tal manera que el cambio de perspectiva ha obrado en su propio interior, y ahora afronta su futuro con esperanza, como se puede apreciar en la última intervención de la pieza, que termina, por cierto, con un nuevo cambio de lugar:

ROCÍO: Aminta, yo todavía no estoy muy vieja. *(Lo dijo sin pensar. Ahora entiende el alcance. Los otros la ven. Nota que dejó de acariciar el dolor un instante para tocar la puntita de una esperanza tonta. Esto la avergüenza. Trata de explicar.)* Es decir, claro, no estoy muy vieja, pero... no vayan a pensar que yo quiero... Mi corazón será de Beto para toda la vida. Tengo tanto que recordar... *(Se embrolló. Sabe que los otros entendieron.)* Sólo que... pensaba yo... *(Con humildad.)* En México, ya ven, hay tanta gente...

TELÓN *(Danza, 127)*

2.3.4.2 La familia y la sociedad

Otras dos obras de Carballido se desarrollan en un ambiente familiar en un tono más o menos «realista». Son *Felicidad*, de 1954, y *Algunos cantos del infierno*, de 1990, obras que, con casi cuarenta años de diferencia, se desarrollan en la capital de la nación. Con esta excusa, y aprovechando la distancia temporal que las separa, estas piezas servirán de punto de partida para una reflexión acerca de la presión que el entorno ejerce en el sistema cerrado que forma la familia. Ya se ha dicho que este peso de la sociedad aparece más evidentemente en las piezas situadas en la gran ciudad que en aquellas que transcurren en las provincias. Los símbolos externos en los que se proyectan las relaciones de los personajes para adquirir mayor profundidad suelen extraerse, en el campo, de la naturaleza (el mar, las estrellas...) o del arte. En la ciudad, en cambio, suelen ser elementos de esa propia sociedad, «reales» pero incomprensibles, los que sirven de glosa y espejo a las relaciones humanas. Así, el tratamiento que Carballido da al tema del dinero en *Felicidad* y al de la droga en *Algunos cantos* otorga a estos elementos un cariz simbólico, aprovechando su carácter tan ajeno e incomprensible como inevitable (igual que el mar o las estrellas).

Felicidad es una de las obras más interesantes de Carballido, y si no se le va a dedicar aquí tanto espacio como a otras piezas es porque no es un ejemplo especialmente significativo para las hipótesis que sostiene este trabajo, tal y como fueron expuestas en la introducción. Del inmediato éxito de la pieza da prueba el haberse estrenado una película basada en ella en 1956, apenas dos años después del estreno teatral. No cabe duda de que debió contactar inmediatamente con la clase media urbana cuya preponderancia en el orden social empezaba a despuntar en aquellos años de «desarrollo estabilizador». Y eso porque los asuntos materiales más propiamente cotidianos, como son el ahorro, las pólizas del seguro o las deudas, tienen un papel principal en esta pieza.

El intenso tono naturalista que produce la aparición de estos elementos tan prosaicos se agudiza si se tiene en cuenta la sinopsis de la trama. Con el tema del adulterio como centro de la acción, *Felicidad* es posiblemente lo más cercano a un drama de costumbres que ha escrito Carballido. Y, sin embargo, como en las grandes obras maestras del teatro naturalista, el mero costumbrismo es ampliamente sobrepasado por una profunda visión de la naturaleza humana.

El protagonista es Mario Ramírez Cuevas, un tacaño y resentido profesor que continuamente amarga a su mujer, hija y yerno. Esta pequeña familia vive al principio de la obra serios apuros económicos, y su inquietud se mezcla con la esperanza del inminente pago de unos atrasos y, sobre todo, la fuerte suma de dinero que ha de recibir Mario por una póliza de seguro que lleva pagando veinticinco años. Las cosas empiezan a ir mejor cuando una amable funcionaria, Emma, ayuda a Mario con los papeleos de sus atrasos. Mario inicia una «aventura otoñal» con la joven, que se enamora ingenuamente de él sin saber que está casado. Cuando, finalmente, la familia recibe el dinero de las pólizas, que puede hacer realidad sus esperanzas, el desenlace se convierte en un horrible desengaño, el que sufren tanto la mujer de Mario como su amante al conocer la doble mentira del profesor.

La mirada que en esta ocasión es modificada por la aparición de un extraño es la del propio tirano de la familia, Mario. Esto no significa que cambie su actitud hacia la familia, sino hacia sí mismo. La enamorada Emma lo ve como un actor de cine, y así se comporta él. Pero su mirada egoísta no ha

2.3 La familia

95

cambiado: niega a su hija un eventual préstamo, es agrio con su mujer, y se aprovecha cruelmente de la inocencia de Emma. Por eso, al descubrirse el engaño, Mario, desesperado, se pregunta, con el dinero en la mano: «Aquí están veinticinco años. Felicidad... ¿Qué voy a hacer ahora?». (*Felicidad*, 57) Esta es la pregunta de alguien que descubre que ya no es el respetable maestro cascarrabias que su familia creía que era, ni el bonachón viudo amargado que su amante veía; es la pregunta, ante todo, de alguien que no sabe quién es. Frente al egoísmo ciego de Mario, aparece —una vez más representada en personajes femeninos— la comprensiva intuición de Cuca, sufrida esposa que es tan feliz con dinero como sin él, y Emma, prototipo de personaje carballidiano que, con dignidad, sufre sin engañarse porque sabe lo que tiene y lo que necesita:

EMMA: Voy a correr el riesgo de seguir señorita porque, ¿sabes?, esa es la única cosa mía que puedo dar a cambio de... todo lo que quiero que me den. (*Felicidad*, 44)

le dice a Mario cuando este intenta convencerla de hacer una escapada a Acaapulco. De ahí la imperdonable crueldad de Mario cuando, aprovechándose de la imagen ideal que el amor de Emma ha creado de él, le promete casarse con ella para conseguir el ansiado viaje.

El motivo del dinero tiene en *Felicidad* una doble función. Por un lado, forma parte del entramado de elementos de la realidad cotidiana mexicana que dotan a la obra de su característico tono naturalista con carga de denuncia. En efecto, los bajos sueldos, la corrupción, la burocracia, la indefensión del ciudadano ante los poderosos o el machismo son temas aludidos sin tapujos en el texto, y muestran un panorama de la sociedad que sin duda determina la vida de los personajes. Pero, por otra parte, el dinero tiene un importante valor estructural en la pieza. Cuca debe dinero a su yerno al comenzar la acción, pero la situación económica va mejorando gradualmente a medida que Mario se va degradando, hasta terminar con la llegada de los veinticinco mil pesos coincidiendo en el momento del derrumbe final de la familia.

Este calculado uso dramático de la situación económica de la familia hace que un elemento tan prosaico como una póliza de seguros alcance un carácter simbólico al imbricarse en el comportamiento de los personajes —las esperanzas puestas por los jóvenes en la póliza, la ansiedad por recibir la suma,

etc. En el epílogo de la obra, Sergio, el yerno, sugiere a su mujer la interpretación de dicho símbolo:

SERGIO: Tu papá no habría sido feliz de ningún modo ¿No te das cuenta? Ni el dinero ni el ascenso le habrían servido. No habría podido tenerlos realmente, tocarlos. [...] El dinero es una convención, un símbolo para tener cosas, objetos, deseos realizados. [...] Y el tiempo pasa, los deseos se marchitan, se vuelven feos, inoportunos. [...] Tú mamá siempre ha sido feliz. Salvo contrariedades, claro, pero lo poco que ha tenido en su vida, es lo que ha querido, lo que ella misma escogió. (*Felicidad*, 58 - 59)

He aquí las dos caras de la ética que propugnan piezas como *Felicidad*, de Emilio Carballido. El individuo está en parte determinado por la mirada y las condiciones de la sociedad que le rodea, pero, en última instancia, su felicidad depende de su capacidad de comprender tanto dichas condiciones como a sí mismo, mediante la adaptación de su forma de mirar el entorno. De la misma manera interpreta esta pieza Margaret Peden (1980, 96):

It is not mediocrity or a lifetime of penury alone that have prevented the protagonist from achieving the happiness [...], but rather his blinding egocentrism, his consuming self-pity and self-concern. Mario Ramírez Cuevas is a victim not of society, but of his own pretty nature.

Las presiones de la sociedad sobre las relaciones familiares se vuelven aún más misteriosas e ingobernables en *Algunos cantos del infierno*, de 1990, donde la droga se convierte en un agente mutilador del individuo cuya absoluta implacabilidad nunca había sido vista antes en la obra de Carballido. Pese a que el tratamiento estético de la historia, más cercano al teatro épico que a la convención de la cuarta pared (en consonancia con la fuerte carga de denuncia que la obra lleva), coloca esta pieza fuera de los límites de este capítulo, no deja de ser interesante una rápida comparación de la influencia que la sociedad ejerce en las relaciones familiares.

Al igual que Mario en *Felicidad*, Iván, el joven protagonista de *Algunos cantos del infierno*, no puede echar la culpa de su desgracia a las condiciones sociales, condiciones que, en cualquier caso, son fuertemente criticadas en la pieza. La absoluta corrupción de las instituciones que deberían proporcionar seguridad al individuo (estado, iglesia), y la estrechez material en que Iván se ha criado no son suficiente explicación para su comportamiento nihilista y destructivo, como la propia madre del muchacho reconoce:

2.3 La familia

97

ESTHER: Pávlov no tiene la razón en todo. A un hijo le provoco conductas, es inevitable, creo determinismos. Pero hay allí un individuo que es él mismo, él, idéntico a lo que ha sido a pesar de mí, él con sus rasgos individuales de carácter que serían los mismos en Estambul o en Patagonia con otras cinco madres tratando de volverlo quien no era. Él es él... tal vez desde que nació. (*Cantos*, 13)

Frente a este individuo que no es capaz de aceptarse se levanta un excompañero de drogadicción, Ulises: aquel se odia, odia todo y a todo —incluido a sí mismo— quiere hacer mal; este llegó a entender un día que «es bueno quererse. Es malo destruirse, profanarse, engañarse» (*Cantos*, 26). Y, desde entonces, se ha apartado de la droga para poder seguir siendo él mismo, por duro que esto sea.

La falta de entendimiento entre las generaciones es una consecuencia de los prejuicios que aparece por doquier en la producción de Carballido, pero en *Algunos cantos* la incomunicación entre la madre y el hijo es absoluta. Por las referencias que Iván nos da, la propia Esther está o ha estado absolutamente encerrada en sus prejuicios —en este caso marxista-revolucionarios—, cuya consecuencia más evidente es haber puesto a su hijo el nombre de Karl Iván. Cuando este se encierra en un mundo tan estanco y extraño como el de la droga, las miradas de madre e hijo dejan de colisionar para simplemente perder cualquier punto de contacto.

El último tercio del siglo veinte le aporta a Carballido un elemento dramático que lleva la incomunicación hasta sus últimas consecuencias. La droga, presente en piezas como *Fotografía en la playa* (Agustín se aísla del mundo con pastillas), *Escrito en el cuerpo de la noche* y *Algunos cantos del infierno*, se alza como símbolo de la cerrazón más absoluta ante la variedad de la vida, pese a que, paradójicamente, los personajes llegan a ella —como explica Ulises— buscando una trascendencia que el monopolio de la iglesia y la sociedad insolidaria no proporcionan. Si en la familia de *Felicidad* (1954) el rol social y existencial de cada personaje se proyectaba sobre el símbolo del dinero, en *Algunos cantos del infierno* la droga —última interferencia de la sociedad en los roles asignados por la familia— corta de raíz cualquier posibilidad de comunión de las miradas.

2.3.5 La familia: recapitulación y conclusiones

Los rasgos básicos de la personalidad individual que *La zona intermedia* (§ 1.3.2) presentaba de forma esquemática y quizá poco dramática, son encarnados en personajes «reales» a partir de *Rosalba y los Llaveros* en el seno de la comunidad familiar. Al elegir este escenario para la acción, Carballido buscaba una realización escénica a un tiempo creíble y simple en la que mostrar las distintas actitudes humanas que ponen en peligro la realización completa del individuo. En efecto, el esquema de los «pecados» contra la esencia humana de que se acusaba a los personajes de *La zona* reaparece enriquecido una y otra vez en estas comedias y dramas, convertidos ahora en seres reconocibles los que en aquel «auto» no eran más que símbolos. Predominan, como se ha visto, los personajes de mirada estrecha que no solo se niegan a aceptar la vida en su continua contradicción, sino que además pretenden encasillar a los demás en los esquemas de comportamiento preconcebidos. En la mayoría de las obras que se han estudiado aquí, un personaje —o varios— descubre que su mirada sobre la realidad y sobre sí mismo entra en conflicto con la de los demás —o con la de alguno de ellos—. Estos personajes suelen ser «recién llegados» que encuentran un mundo, una forma de relacionarse, concebido y cerrado antes de su «llegada». El discurso que define la mirada que se les impone a estos recién llegados se desdibuja al contrastar con un metadiscurso que descubre la mirada auténtica del personaje. Cuando esta nueva mirada «auténtica» se petrifica e intenta imponerse a las demás —sobre todo a los «siguientes»—, se produce un efecto de circularidad en las relaciones familiares que permite pensar que se trata de relaciones universales entre los seres humanos, y no problemas concretos de una determinada familia.

Paradójicamente, pese a que la fuerza dramática proviene de la concentración de símbolos en el ambiente cerrado de la familia, la influencia de elementos externos en ese grupo mínimo que supone el hogar se va dejando sentir con más y más intensidad —como resulta evidente de comparar *Rosalba* (1950) y *Felicidad* (1954)—, hasta forzar a Carballido a buscar otra forma dramática con la que expresar las relaciones humanas a un nivel más amplio que el de una familia. Esta nueva forma, el teatro épico, aparece ya a finales de los cincuenta. A partir de entonces Carballido simultanea las piezas cuyo

tratamiento coincide con la convención de la cuarta pared (cuyo objetivo es la creación de caracteres reconocibles) con la creación de un teatro de filiación más o menos brechtiana con el que expresar la posición del individuo en la sociedad (ver capítulo 3), y con las farsas y dramas «fantásticos» (véase capítulo 4) que exploran estados menos definibles de la naturaleza humana y su relación con la poesía.

2.4

LA MUJER

Las dos obras que probablemente más éxito han dado a Carballido en las últimas dos décadas, *Orinoco* (1982) y *Rosa de dos aromas* (1985), tienen un muy significativo rasgo común: en ambas piezas, los personajes no son más que dos: dos mujeres. En ellas, Carballido «se enfrenta directamente con la problemática de la mujer víctima en un mundo estructurado a base de una concepción masculina de los papeles sociales».²⁶ (Dauster 1989, 214)

Se puede sostener, pese a estar ausente el tema familiar, que estas obras se asimilan a las características más destacadas de la vertiente del teatro de Carballido que se ha denominado «teatro de la cotidianidad». La trama está tratada conforme a la convención de la cuarta pared, si bien de una forma *sui generis*, permitida por la paulatina desacreditación a lo largo del siglo de dicha convención o, mejor dicho, dada la aceptación por parte del público más amplio de otras formas de representación teatral distintas de la «realista». En cualquier caso, las relaciones de espacio y tiempo están respetadas de la forma convencional que se expuso en § 2.1.1. Además, *Orinoco* y *Rosa de dos*

²⁶Del éxito de *Orinoco* da fe el hecho de que aún hoy sigue representándose asiduamente por todo México en compañías profesionales y de aficionados. Tuvo también montajes en Norteamérica y Europa. (En España, como *Las reinas del Orinoco*, a cargo de la compañía Alquible Teatro en versión de Antonio Saura, en 1998, y como *Estrellas del Orinoco* por la compañía Dekómikos en 2007.) Aún mayor ventura ha tenido *Rosa de dos aromas*, que alcanzó el mérito de haber sido montada en todos los países de habla hispana. (En España, a cargo de los Teatros de la Generalitat Valenciana, en versión del Nel Diego, en 1999.) Ha sido traducida y representada en varios idiomas, entre ellos el ruso en Moscú en 2003.

aromas, como se estudiará a continuación, también adoptan en cierta forma un metadiscurso para proyectar la significación de la trama, similar al de otras piezas ya estudiadas, de acuerdo a lo que se delimitó en § 2.2.

Por otro lado, la «ética de la perspectiva» que subyace a los conflictos de la cotidianidad presentados por Carballido se presenta en estas dos obras de una forma muy similar a como se ha visto en aquellas en las que la familia es el medio de expresión de dicha ética. A este respecto, dos singularidades marcan las obras de protagonistas femeninas: la condensación —que ya se ponderó al analizar *Escrito en el cuerpo de la noche*— alcanza aquí su punto culminante al no haber en escena más que dos personajes; y la comunión a que, en ambos textos, llegan sus desesperanzadas protagonistas, que se erige en belleza salvadora ante una sociedad entera que las cubre con su mirada insensible.

Al hablar de la reducción de personajes en las piezas que aquí se tratan, no es posible dejar de recordar que Carballido es un destacado creador de poéticos monólogos. No se trata solo de sus varias piezas breves con forma de monólogo (dos de las cuales se han analizado aquí: «Selaginela» y «Parásitas», § 2.2.3), sino de los poéticos solos que pueblan sus piezas y que lanzan una mirada perturbadora sobre las estructuras establecidas. Pues bien, en *Orinoco* y *Rosa de dos aromas*, Carballido alterna estos discursos poéticos con diálogos verdaderamente coloquiales con el objetivo final de mostrar, de la forma más elemental, cómo dos miradas se cruzan en un objeto para dar una nueva visión de él.

Cuando las dos parejas de estas piezas llegan a esta nueva visión de lo que les rodea, aceptando la mirada de la otra persona, consiguen la fuerza necesaria para oponerse a una tercera mirada que está continuamente presente en ambos textos: la del cerrado e incomprensible mundo, masculino y machista, que oprime a las protagonistas. La forma en que Carballido denuncia en estas dos piezas la situación desfavorecida de la mujer se estudiará en § 2.4.1. Los cuatro personajes de estas obras —Fifi, Mina, Gabriela y Marlene— completan una imagen de la mujer que Carballido ha ido esbozando desde el comienzo en su teatro. Una somera aproximación a las características y significación de esa imagen se encontrará en § 2.4.2.

2.4.1 La mirada femenina contra la sociedad

2.4.1.1 *Orinoco*

Orinoco es la historia de dos artistas de variedades que viajan en barco río arriba a la búsqueda de su nuevo destino de trabajo. Fifi, la más joven e ingenua, tiene algo de quijotesco en su visión del mundo de la farándula, visión que Mina, mayor y más experimentada, intenta una y otra vez matizar «por el propio bien de su amiga». La acción se desarrolla a lo largo de un solo día. Las artistas se despiertan y descubren que están solas en el barco después de una enorme pelea entre los tripulantes la noche anterior. Mientras intentan reconstruir los acontecimientos y gobernar el barco, van recordando el pasado que las llevó a esta situación, y Mina descubre a Fifi que el contrato con el que van a trabajar es uno de los más denigrantes que han tenido nunca. Tras conseguir gobernar el barco sin ayuda, y coincidiendo con el momento en que las dos amigas comprenden que se tienen la una a la otra para enfrentarse al futuro, los motores del barco se detienen. Mina y Fifi, ataviadas con sus glamorosos figurines, bebiendo el champán que cargaba el barco, ensayan sus mejores números al tiempo que se dejan arrastrar corriente abajo, lejos de una certeza denigrante, hacia un futuro desconocido que, estando las dos juntas, solo puede traer algo «más hermoso todavía».

La reducción del número de miradas en escena a que ya se ha aludido en varias ocasiones, alcanza en *Orinoco* una efectividad simbólica incomparable. Las miradas siempre opuestas de Mina y Fifi recuerdan sin duda *El Quijote*, y la pieza toda está llena de «baciyeimos» creados por el respeto y el amor de las dos amigas. Las palabras de las artistas son casi siempre distintas para definir lo que las rodea, el resultado de lo cual es una tercera realidad, unión de ambas miradas, que da una nueva perspectiva sobre su situación. Ocurre así, por ejemplo, al referirse a uno de los tripulantes, que para Fifi es «mi negrote lindo» y «un negro de chocolate con ojos de uva» que se lanzó al río solo para regalarle unas flores que bajaban flotando; mientras que Mina lo define como «un negro horroroso, con ojos de fiera» y «un criminal» al cual vio borracho el día que llegaron y se espantó (*Orinoco*, 12). Como en esta ocasión, el espectador a menudo no tiene más base para juzgar

lo que ve que los discursos de los personajes, de tal forma que algo como, por ejemplo, definir cómo es en realidad el negro del que hablan, exige crear otra perspectiva —no intermedia sino aglutinadora— que dé luz sobre ambos prejuicios.

La forma en que estas mujeres se complementan para crear un mundo más perfecto hace que su situación, en principio desesperada, tenga un cierto matiz adánico, de comienzo de una realidad más justa. Cuando Fifi se deja llevar por su fantasía e inexperiencia, Mina acude siempre en su ayuda, como cuando la sacó de la cárcel en Bogotá. Pero también, cuando Mina se desmorona, tras confesarle a Fifi que el contrato que tienen es para trabajar en un burdel, esta se sobrepone con su intuición, en un diálogo que, una vez más, nos muestra la «ética de la perspectiva» que las piezas sobre la familia persiguen:

- FIFÍ: Burdel, total... Los cabarets siempre están llenos de putas. Y en el de Panamá tenían cuartos, así que casi ni hay diferencia. [...] Mina, no es para tanto.
- MINA: Pero, chica, se llamaban cabarets. Este al que vamos no disimula. Y esa palabra, burdel, es tan fea. Cuando una es chica, ahí le dicen que va a acabar.
- FIFÍ: Las cosas son lo que son y no los nombres que les pongan. (*Orinoco*, 26)

Los discursos enfrentados de Mina y Fifi chocan no solo al referirse a cuestiones tan próximas como el negro (único superviviente de la pelea) o el burdel al que se dirigen, sino que también enfocan símbolos más universales que expanden el significado de su peripecia. El amanecer que aparece al principio de la pieza recuerda el mar de *Fotografía en la playa*, ya que de él dice Fifi que «es único. Nunca volverá a repetirse». Ante esto, Mina, alarmada, advierte: «Ni que fuéramos a morirnos. [...] Mañana y siempre, va a repetirse». Pero Fifi sabe que, como las olas que veía Héctor en *Fotografía*, «otros habrá. Este, no.» (*Orinoco*, 11)

También por medio del arte recuerda Carballido en esta pieza que la vida es inasible, y cada momento irrepitable es el preámbulo de otro momento imprevisible. Este es el sentido del cuento que relata Fifi, al que Mina también aplica su mirada escéptica. En este cuento, doce flores de lino son cortadas en el campo, pero no mueren, sino que son convertidas en doce preciosas ca-

2.4 La mujer

103

misas. Las camisas también se gastan, pero se transforman en doce pliegos de papel donde un poeta escribe sus versos. Cuando el fuego consume el papel, doce chispas se confunden con las estrellas. Tras cada uno de los tristes finales, la sabiduría desencantada de Mina sentencia: «así es la vida». Pero las flores de lino, en boca de Fifi, anuncian una y otra vez: «Falta lo más hermoso todavía» (*Orinoco*, 37 – 39). Este cuento se proyecta sobre las propias protagonistas a modo de subtexto cuando, arrastradas por la corriente —y Mina arrastrada por Fifi—, cambian sus nombres artísticos (así como el de su Rocinante fluvial y su escudero negro) y —afirmando que, aunque están locas, saben quiénes son y, aunque van a la deriva, llevan rumbo— gritan al viento: «¡Y falta lo más hermoso todavía!» (*Orinoco*, 48).

Estas dos miradas tan distintas están unidas, sin embargo, por su mutua defensa ante un discurso que se les impone y las oprime: el de la sociedad machista en que viven y que con el viraje del barco parecen dejar atrás. El hecho de haber sido desde pequeñas tildadas de «perdidas» para las convenciones sociales, el miedo y la dependencia de unos matones que dirigen sus vidas, y alusiones como que «los jueces nunca están con gente como nosotros» (*Orinoco*, 33) esbozan la idea de un mundo que Mina define como «tan cerrado, tan feo» (*Orinoco*, 41). En este entorno, la sensualidad comprensiva y conciliadora de Mina y Fifi parece no tener lugar. Pero precisamente son sus discusiones y su amistad las que crean el espacio necesario para sobrevivir:

Y a quién le importa si dormimos juntas y nos besamos alguna noche,
nos hacemos cariños de muchachas mañosas y nos damos tanta ternura
como ningún cabrón ha sabido darnos... Defendernos de la intemperie,
de la noche... (*Orinoco*, 40)

2.4.1.2 Rosa de dos aromas

Los puntos de contacto entre *Orinoco* y *Rosa de dos aromas* son innumerables, pero resalta el quijotismo de dos mujeres que se refugian en la intersección de sus miradas, en su «baciuelmo» (en la rosa que desprende dos aromas), para defenderse de un mundo masculino que las aliena. La sencilla trama de *Rosa de dos aromas* se desarrolla linealmente en nueve cuadros a partir de un hecho desencadenante y extremo: Marlene y Gabriela se encuentran en el locutorio de una prisión para sacar de ella a sus respectivas

parejas. En su conversación, descubren que en realidad han ido a buscar al mismo hombre, al cual comparten desde hace más de tres años. Tras su enfrentamiento inicial, se ven forzadas a ponerse de acuerdo para liberar a quien las engañó y, en la lucha por reunir el dinero con que sacarlo de la cárcel, se dan cuenta de que no tiene sentido continuar sometidas al sistema patriarcal, a la vez que nace entre ellas una fuerte amistad.

El principal hallazgo de Carballido en esta pieza es utilizar al propio hombre —tirano y alienador— como bacía de barbero o yelmo de Mambrino sobre el cual se proyectan las miradas inicialmente enfrentadas de las dos protagonistas. Este personaje, por supuesto, jamás aparece en escena, de forma que la imagen que de él tiene el espectador es la que se deduce de los discursos de las protagonistas, y estos no pueden ser más opuestos. Marlene es una mujer cursi, irreflexiva y algo frívola, para quien instituciones como el matrimonio no significan nada, pero que es capaz de entregar su amor sin pedir nada a cambio. Por otra parte, Gabriela es una mujer de fuertes convicciones frustradas, intelectual cínica, en otros tiempos *hippy*, que cree que su coherente postura le permite conocer y juzgar el valor de todas las cosas. Ambas descubren en su relación con la otra que su hombre —Tony para Marlene y Maco para Gabriela— puede ser muy distinto de como ellas creían. Más aún, a medida que su convivencia les enseña a ver las cosas desde la perspectiva de su antagonista, estas mujeres (y el espectador con ellas) van comprendiendo que el origen de sus prejuicios es la alienación a que se han sometido voluntariamente para satisfacer las expectativas de la sociedad masculina. En el transcurso de los días en que han luchado para reunir un millón de pesos, se ha vuelto tan evidente el hecho de que su amistad y, sobre todo, su comprensión mutua tienen más valor que su relación con Marco Antonio, que deciden, como en *Orinoco*, soltar amarras y disfrutar con el dinero de la fianza como nunca disfrutarían si continuaran dependiendo del hombre.

El dinero tiene aquí, una vez más, una doble función, tal y como se mencionó al tratar de *Felicidad* (§ 2.3.4.2). Por una parte, la forma en que cada una de las protagonistas consigue el dinero es una caracterización del personaje. Gabriela organiza una subasta de objetos donados por algunos amigos artistas, y Marlene una rifa entre las clientas de su salón de belleza. Muy significativamente, Gabriela termina vendiendo boletos para la rifa, y algunas

2.4 La mujer

105

de las clientas de Marlene se interesan por la subasta, lo que obliga a cada una de las mujeres a utilizar los recursos expresivos (esto es, la perspectiva) de la otra. Además, ambas se ven forzadas a vender sus herramientas de trabajo (la máquina de escribir de la traductora y los «rayos uva» la peluquera), y con ellos los atributos del estereotipo que representan. Pero, por otra parte, el dinero es el símbolo de la libertad de las mujeres: mientras dura el esfuerzo de reunirlo para entregarlo, ellas van expresando los deseos que ese dinero cumpliría si no tuviera como destino mantener su propia opresión. Hasta que, finalmente, como se sabe, Marlene y Gabriela, las amigas, deciden romper las únicas cadenas que les impiden vivir en libertad, y el dinero se convierte en un símbolo de su amistad.

La dramaturga y profesora Luisa Josefina Hernández (compañera de generación de Emilio Carballido), comenta de *Rosa de dos aromas* que «plantea la rebelión de dos mujeres ante una situación que en principio tratan de solucionar según una cierta idea del "deber" que a lo largo de la obra va mostrándose cada vez más absurda».²⁷ El absurdo que supone esforzarse por liberar a quien evidentemente las oprime llega a su punto culminante (y, por tanto, desencadenante del desenlace) cuando, mientras cuentan el millón de pesos, Gabriela y Marlene comparan distraídamente su situación con la de las mujeres de un harén, compadeciéndose de quienes allí vivían. Sus propios comentarios quedan flotando en el aire, como ocurre con las conversaciones triviales:

MARLENE: Hijos de puta. Yo, envenenaba al sultán.

GABRIELA: Claro, eso hacían muchas. Pero las vendían a otro, así que...

(*Rosa de dos aromas*, 89)

Pero en algún momento, la conversación trivial se convierte en subtexto de la trama entera —de sus vidas enteras, de la situación de la mujer en general—, y esos dos niveles de realidad (el de las esclavas de cuentos orientales y el de ellas mismas) hacen contacto y la chispa de la rebelión salta, iluminando el futuro con otra perspectiva: la de la libertad, puesto que la opresión masculina «sólo prospera arraigada en el prejuicio y en la incapacidad económica

²⁷En la introducción a esta pieza en Emilio Carballido, *Ceremonia en el templo del tigre. La rosa de dos aromas. Un pequeño día de ira*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1986, pág. 111. Citado por Dauster (1989, 220).

de las mujeres; como estos dos factores están ausentes, las cosas ocurren de otra manera».²⁸

2.4.2 La mujer en el teatro de Carballido

En el artículo de Frank Dauster ya citado al comentar *Orinoco y Rosa de dos aromas*, el crítico norteamericano señala que «uno de los elementos notables, aunque poco estudiados, del teatro de Carballido es la importancia de los personajes femeninos» (Dauster 1989, 214).²⁹ Él mismo cita a Cypess, quien destaca una de las facetas más importantes del tratamiento del tema de la mujer en el teatro de este dramaturgo: «one aspect of his central theme of social criticism is his treatment of the status of women in Mexican society» (Cypess 1984, 45). Este aspecto de la crítica social es, en efecto, notable (como se ha visto al tratar *Orinoco y Rosa de dos aromas*, y como se descubrirá a continuación al repasar más ampliamente la producción de Carballido), pero no es el único valor de las figuras femeninas en las piezas de este dramaturgo. Ciertos personajes femeninos se convierten también en opresores (no hay más que recordar a Gaviota en *Escrito en el cuerpo de la noche*), y estos personajes son la muestra más acabada de traición y mutilación de la propia personalidad, y por tanto cumplen también una importante función en el teatro de la cotidianidad. Por otra parte, hay que destacar como tercer valor de los personajes femeninos el papel esencial que juegan en la ética del perspectivismo como seres más próximos al misterio. En efecto, ese paso que tan a menudo se encuentra en las piezas de Carballido, ese fugaz atisbo de una realidad más completa, se produce muy a menudo gracias a la participación de personajes femeninos.

2.4.2.1 La prohibida mirada femenina

De la opresión de que es víctima el sexo femenino en la sociedad actual queda contundente testimonio en el comentario de las dos obras de doble protagonista femenino. Pero no son estas las únicas obras de Carballido don-

²⁸Luisa Josefina Hernández, *ibid.*.

²⁹Acerca del papel de la mujer en el teatro de Carballido se puede consultar (Cypess 1984) y, para las piezas más modernas, (Vázquez Touriño en prensa).

2.4 La mujer

107

de podemos encontrar mujeres sometidas a sistemas erigidos por hombres. Se han citado a lo largo de este capítulo los patriarcados de *Rosalba y los Llaveros*, *Felicidad*, *Las estatuas de marfil* y, sobre todo, la tiranía de Víctor en *La danza que sueña la tortuga* y *Un vals sin fin por el planeta*, y aún así no se agotaría un repaso de la denuncia de la situación de la mujer en la producción de este dramaturgo. En algunas obras de preocupación más propiamente social (que se verán en el capítulo 3) también se encuentran situaciones de similar sumisión. Así en *¡Silencio, pollos pelones, ya les van a echar su maíz!* (§ 3.2.1.2) se aprecia, dentro de la denuncia general de la pieza, el lugar ínfimo que ocupa la mujer y en *Acapulco, los lunes* (§ 3.2.2.1) se muestra la fulminante y compacta discriminación que sufre Liuba al no querer adaptarse a las reglas masculinas de la sociedad. Pero es significativo que, en obras donde los temas del misterio y la poesía son primordiales, aparezca incluso más a menudo el símbolo de la mujer oprimida. La rebelión de estas mujeres tiene un valor existencial más que social, lo cual no significa que en algunas de estas obras no haya denuncia social, como demuestra que en ellas se encuentren mujeres oprimidas «by females who accept and transmit patriarchal values by their own actions» (Cypess 1984, 46) como las protagonistas de *Las cartas de Mozart* (§ 4.3.1.2) y *El día que se soltaron los leones* (§ 4.3.1.1), si bien en una sociedad no tan actual o real como la que representa, por ejemplo, *Rosa de dos aromas* (§ 2.4.1.2).

Lo que Cypess viene a demostrar en su artículo respecto al papel de la mujer en la crítica social de Carballido es lo que ya aludió Tilles (1975) al analizar *Rosalba y los Llaveros*: que la rebelión frente al sistema establecido la llevan a cabo los personajes femeninos por medio de la palabra. Y, dado que en el teatro palabra y acción deben ser equivalentes, la investigadora norteamericana coincide en su aseveración con Octavio Paz cuando observa acerca del machismo mexicano que «la imagen de la “mala mujer” casi siempre se presenta acompañada de la idea de actividad» (Paz 2001, 45). En efecto, aparte del ejemplo ya varias veces repasado de *Rosalba*, hay que destacar el silencio que rompen las hermanas de Víctor tanto en *La danza que sueña la tortuga* como, sobre todo, en *Un vals sin fin por el planeta*: «¿Y las mujeres, qué? ¿Nosotras? ¿Aquí encerradas? [...] Queremos sufrir lo que se nos dé la gana, no lo que tú decidas» (*Vals*, 54).

También las palabras que Emma dedica a Mario —su forma de mirarle— desencadenan, por culpa de la hipocresía de él, la pequeña tragedia familiar de *Felicidad*. Estas palabras enlazan con otras de *Orinoco*, puesto que la enamorada Emma llama cariñosamente a Mario con el nombre de un actor famoso, de la misma manera en que Fifi entrega una nueva vida a su compañera al cambiarle el nombre. Y, de hecho, es la falta de palabras, el silencio, lo que impide el final feliz de *Las estatuas de marfil*: Mundo, el posesivo marido de Sabina, la fuerza a renunciar a su sueño de ser actriz, es decir, la silencia física y simbólicamente.

Pero la escena que se puede considerar más reveladora del poder liberador de la palabra femenina se encuentra en *Rosa de dos aromas*, y se reproduce aquí entera para que se pueda apreciar su valor escénico y teatral en un sentido amplio:

MARLENE: Para qué nombraste al hijo de la chingada. Estábamos tan contentas.

(*Pausita.*)

GABRIELA: Hijo de puta, sub-ojete.

(*Pausita.*)

MARLENE: Pendejo de mierda.

(*Pausita.*)

GABRIELA: Imbécil. Cabrón. Estúpido.

(*Pausita.*)

MARLENE: Pinche degenerado.

(*Pausita.*)

GABRIELA: Caliente, vividor, mantenido.

(*Pausita.*)

MARLENE: Chaquetero, culero, malaentraña. Síguele, te toca.

GABRIELA: (*Buscando.*) Falso, traidor, mamón, padrote sin título.

(*Pausita.*)

MARLENE: Poco hombre, huevón, creído, calientaplanchas.

GABRIELA: Infraenano, traidor, pseudomarxista, pedorro. (*Pausita.*) Órale, tú sigues.

MARLENE: No, mana, me la pusiste difícil. Besaculos de ricos, priísta, lambiscón, pocoshuevos. Vas tú.

GABRIELA: Falso macho, falso marido, falso padre, ojos falsos, peso falso de a tres centavos. ¿Eh? ¡Me salió bonito! ¡Vas!

(*La otra la aplaudió. Toma aire.*)

MARLENE: Pisaicorre, come-cuanto-hay, lambegüevos, chillón, entelerido, caguengue.

(*Carcajadas de ambas.*)

GABRIELA: Galancete de última, vampiro de niñas, ladrón de alcancías,

2.4 La mujer

109

hoyo negro del universo, onanista, zopilotón, murciélago, paraguas descompuesto.

MARLENE: Pesadilla, indigestión, cencerro, matraca rota, bola de caca.

GABRIELA: Panzón, lombriciente, tiñoso.

MARLENE: Cagón.

GABRIELA: Pataflaca.

MARLENE: Nalga guanga.

(Se ríen tanto que se ahogan, gritan, se palmean, beben más entre carcajadas. Acaban llorando a dúo, con gemidos y sollozos.) (Rosa de dos aromas, 77 – 79)

El simple efecto de encontrar a dos mujeres diciendo palabrotas (y con gracia y gusto) es ya liberador, puesto que ataca ciertas convenciones. Pero la fuerza de la escena no se limita a esto. No se debe perder de vista que lo que Marlene y Gabriela hacen es definir al hombre y, al mismo tiempo, están diferenciándose a sí mismas, puesto que el carácter de los insultos, evidentemente distinto en una y otra, ahonda sin tapujos en su personalidad: las groserías de Gabriela están llenas de alusiones a la sicología, literatura y demás asuntos librescos, mientras que las de Marlene se orientan a la anatomía humana con intuitivas asociaciones cómicas. Precisamente lo lúdico de su concurso privado, la forma en que cada una disfruta de la imaginación de la otra, tan ajena a la propia, sitúan este diálogo en un nivel de investigación por medio de la palabra radicalmente apartado de las convenciones masculinas. Y, finalmente, hay que resaltar el carácter de ceremonia liberadora que la tanda de insultos alcanza, culminando en el catártico llanto que sella una amistad.

2.4.2.2 La mutilación como origen de otras mutilaciones

Cabe aquí hacer un breve inciso para señalar cómo otro tipo femenino bastante frecuente en la obra de Carballido, el de la mujer frustrada que se convierte en amargada celadora de las tradiciones, tiene su origen en la mutilación de los instintos que, en el teatro de Carballido, parecen ser característicos de los personajes femeninos. Remitiendo solo a lo ya analizado, personajes de este tipo son Lola en *Rosalba y los Llaveros*, Celia en *Fotografía en la playa*, Gaviota en *Escrito en el cuerpo de la noche* o Albertina en *La danza que sueña la tortuga*, pero hay muchos otros de fuerte significación, como la Señora de *El día que se soltaron los leones*. Una explicación

«escénica» de por qué estas mujeres se erigen como salvaguardas de una visión del mundo que las oprime pueden ofrecerla otras dos piezas breves del recopilatorio *D. F. 26 obras en un acto*.

«El solitario en octubre» relata el encuentro en un parque de dos desconocidos. Él acaba de divorciarse, mientras que ella se va a casar pasada una semana. El matrimonio de él se arruinó por desaparecer la pasión sexual que sostuvo la relación en dos años de «noviazgo», mientras que el futuro matrimonio de ella se basa en el calmo bienestar material ya comprobado tras «tres años de besarse... y nada». (*D. F. 26*, 263) Él duda de que sea consistente el amor de ella, amor que no está basado en la atracción física, y ella acaba concediendo la inocuidad de dicho amor. Cuando él le propone que huyan juntos, ella, arrastrada por una pasión desconocida, en principio acepta, pero, ante la negativa del hombre a casarse, exclama:

¿Pero qué clase de mujer crees que soy? ¿Cómo te atreves? (Empieza a llorar.) Y Eloy me tiene mi casa tan linda, y me ha comprado tantas cosas, y es tan bueno... (*D. F. 26*, 266).

Pasada la ofuscación de la aventura, la muchacha vuelve a su novio, pero con la conciencia de que nunca podrá ser feliz ahora que ha sentido el mundo de sensaciones al que voluntariamente renuncia.

Y si uno se preguntara por qué debería la mujer de esta pieza breve mutilar sus instintos para conseguir los electrodomésticos que su marido le asegura, Carballido responde con otra intensa pieza de la colección: «Una rosa con otro nombre». En ella, un muchacho de clase alta engaña a una joven de barrio obrero para ir a un hotel y acostarse con ella. Pero —cazador cazado— descubre que la joven en realidad quería aprovecharse de él para acusarlo de ser el padre de un futuro hijo que, en realidad, es fruto de una violación cometida por un obrero mayor de la fábrica en que ella trabaja. Culpar a este joven acomodado era su única solución, ya que casarse o denunciar al criminal no serviría de nada:

¿Y qué gano yo con eso? ¿Voy a dejar de estar embarazada? ¡Y en mi casa van a querer que me case con él, y si no me caso me van a echar a la calle! (*D. F. 26*, 285)

La conclusión es clara: son tales las presiones de la sociedad patriarcal sobre la mujer (caso extremo es esta «Rosa con otro nombre»), que la mujer

mutila a menudo sus propios instintos para adaptarse al papel que la mirada masculina le otorga (como en «El solitario en octubre»). La mutilación genera en muchos personajes femeninos una frustración que, como se ha visto, les lleva a convertirse ellos mismos en opresores.

2.4.2.3 La mirada femenina y la poesía

Pero, como se ha anunciado, la imagen de la mujer no se reduce en el teatro de Carballido a las de víctima de un orden tradicional contra el que se rebela o encarnación de ese mismo orden. Dicha rebelión tiene un alcance existencial en el acercamiento que Carballido hace a la mujer, puesto que esta es portadora de una nueva visión de la realidad, abierta y desenmascaradora. En no pocas piezas, el papel de la mujer es comparable al de la poesía en cuanto misterio desestabilizador que, desafiando la validez de los nombres establecidos, fuerza al interlocutor a tomar una nueva postura.

La raíz de esta capacidad femenina para desvelar lo oculto parece ser su cercanía a la esencia de las cosas. La mujer está unida sensualmente a la realidad, a la que no intenta clasificar y etiquetar como el hombre. Ya se mencionó al tratar de la temprana pieza *La zona intermedia* (§ 1.3.2) cómo, de entre las distintas mutilaciones que allí aparecen, la del exceso de sensualidad es la que resulta perdonada, por suponer una menor traición a la naturaleza humana. Son muchas las mujeres del teatro de Carballido que, como la de *La zona intermedia*, están dominadas por sus instintos sexuales, y a todas ellas —independientemente de su papel en cada pieza— se acomoda la definición de Peden cuando, analizando el personaje de Liuba en *Acapulco, los lunes*, señala que su función, «rather than being directly involved, is more that of a comentator that questions our accepted lines of demarcation between the animal and human worlds» (Peden 1980, 113).³⁰ Ejemplos de este tipo de personajes femeninos son, además de los ya estudiados en las obras de la cotidianidad, las Gorgonas de *Medusa*, la esclava de *Los esclavos de Estambul*, o la Inesita de *Te juro, Juana, que tengo ganas*. Todas ellas escapan a la ordenación masculina de la sociedad y sufren como consecuencia la marginación. Pero su función dramática, en cualquier caso, es la de desen-

³⁰Esta apreciación se vuelve aún más evocadora si se tiene en cuenta que el nombre de este personaje en ruso significa ‘amor’.

maskarar los instintos básicos que se ocultan en los personajes de «principios preclaros». Se tratará más en profundidad esta función al hablar de las far-sas existencialistas de Carballido en § 4.3.

Volviendo al papel que la mujer desempeña en el teatro cotidiano de Carballido como contrapeso a las miradas inmovilizadoras, cabe aún distinguir dos facetas de dicha función. Por una parte, aparecen los ya mencionados personajes femeninos cuya sensualidad los coloca en contacto continuo con una realidad más verdadera e inexplicable. Estos personajes, como se ha visto al analizar las piezas en las que su función es destacada, jamás proponen soluciones o conducen a desenlaces, sino que se trata más bien de detonantes de la acción o incómodas piezas que no terminan de encajar. Piénsese por tanto en Isabel de *Escrito en el cuerpo de la noche* o la misteriosa muchacha de *Un vals sin fin por el planeta*.

Por otra parte, cumplen la función reveladora unas mujeres cuyo pasado puede en cierta forma coincidir con la imagen sensual de aquellas otras, pero que, habiendo envejecido, de aquel pasado de contacto directo con la realidad de las cosas guardan únicamente la conciencia de la relatividad de todos los juicios. A esta sabiduría sin prejuicios se une la ausencia de anhelos materiales, propiciada por la conciencia de su propia fugacidad, consecuencia de todo lo cual es un distanciamiento que las convierte en entes casi atemporales, como elementos de la naturaleza, privilegiados a la hora de comprender las relaciones humanas. Se trata, evidentemente, de las «abuelas» que pueblan varias de las obras hasta aquí estudiadas. Hay que notar que el estigma de marginalidad que acompaña al grupo de mujeres dominadas por la sensualidad no es tampoco ajeno a estas ancianas a quien todo el mundo considera incapaces de comprender su propio entorno. Se han estudiado ya las abuelas de *Fotografía en la playa*, y *Escrito en el cuerpo de la noche*, y la loca Nativitas de *Rosalba* no deja de compartir algunas características con ellas. También fuera del teatro de lo cotidiano, como en *La hebra de oro* y *Te juro, Juana, que tengo ganas* aparecen ancianas visionarias, pero es la Intermediaria, personificación del Arte en una abuela de campo, en *Yo también hablo de la rosa* la que lleva a su cima el recurso dramático que supone la explotación de este tipo de personajes.

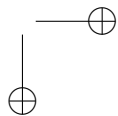
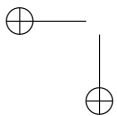
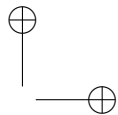
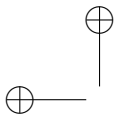
2.5 CONCLUSIONES

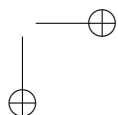
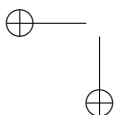
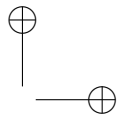
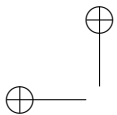
Las obras de ambientes cotidianos y desarrollo más o menos convencional son las que más éxito han dado a Carballido y, al mismo tiempo, han fascinado a la crítica, que a menudo ha creído ver en ellas un resurgir del teatro realista decimonónico dispuesto a tratar temas de actualidad. Nada más lejos de la verdad. El Carballido que estrena *Rosalba y los Llaveros* ha escrito antes pequeños experimentos tras la huella de los vanguardistas mexicanos y extranjeros, y el éxito mundial de *Rosa de dos aromas* va acompañado de la imposibilidad de estrenar la «revista épica» *Tiempo de ladrones. La historia de Chucho el Roto*. Todo esto apunta a que las obsesiones de Carballido no se orientan a la continuación de cierta tradición teatral. Pero, en realidad, no es necesario buscar en obras ajenas a la ambientación cotidiana la verdadera inquietud de Carballido al escribir sus dramas y comedias en un lenguaje aparentemente convencional. La simple lectura de este tipo de piezas descubre la profundidad ética que las caracteriza y les permite trascender cualquier carácter costumbrista. Y un estudio detallado ha mostrado, además, en qué sentido el recurso a esta tradición realista ha permitido al dramaturgo ahondar en las cuestiones que le preocupan, es decir, el análisis ha ayudado a comprender por qué Carballido se sirve a su manera de este lenguaje teatral, y qué consigue con ello.

El lirismo del teatro de la cotidianidad de Carballido es perfectamente coherente con las otras dos vertientes de su dramaturgia, cuyos principales rasgos también están aquí representados. El didactismo con el que Carballido pretende salvaguardar la posibilidad del individuo de realizarse completamente se engloba dentro de una visión existencial del ser humano explorada en profundidad en otras piezas como *El día que se soltaron los leones* (que se verá en § 4.3.1.1) o *Yo también hablo de la rosa* (§ 4.4). El ser humano entendido como una ola, la cual forma parte de algo que la trasciende pero que, en sí misma, no pasa de ser algo efímero, también se entrevé en las peripecias de personajes como Héctor de *Fotografía en la playa* o Mina y Fifi de *Orinoco*. Y, por otro lado, la indignación ante las trabas que la propia ordenación

social pone a la realización del individuo (tal y como se estudiará en § 3.2) también está presente en el día a día de Gaviota en *Escrito en el cuerpo de la noche* o en la situación de Marlene y Gabriela en *Rosa de dos aromas*.

Por tanto, si el teatro de la cotidianidad de Emilio Carballido merece toda la atención de los estudiosos, además de gozar del favor del público, no es por poseer ningún valor documental de la vida del mexicano medio en la segunda mitad del siglo veinte, sino porque esta rama de su producción aglutina los elementos más importantes de la búsqueda dramática y ética de Carballido a lo largo de más de cincuenta años, y porque el resultado de esta búsqueda constante es una serie de piezas profundas, ricas y coherentes que, por una parte, iluminan la experiencia del ser humano en su efímera cotidianidad, y por otra, dignifican el arte teatral como ceremonia de transformación del individuo.





El arte ilumina las sombras de la Historia | 3

Que la huella del teatro épico es fundamental en el desarrollo del teatro hispanoamericano del último siglo es algo evidente para cualquiera que se asome a una antología o a un panorama crítico de este teatro.³¹ Para Fernando de Toro (1984, 105), la adopción por parte de los dramaturgos hispanoamericanos del sistema dramático postulado por Brecht,

no ha sido determinada como en el pasado por una cuestión de modernidad al querer situarse al nivel de la literatura europea marcada por innumerables ismos de creación literaria, sino por la necesidad de lograr un equilibrio entre la creación literaria dotada de un nivel estético aceptable y los problemas político-sociales que agobian el presente de la realidad hispanoamericana.

La situación presente de Hispanoamérica a la que alude de Toro no es tanto nueva por lo que respecta a los problemas político-sociales como en cuanto a la conciencia que de ellos se tiene. A partir de la revolución de 1959 en Cuba, surgen por todo el continente grupos armados de ideología más o

³¹*Vid.*, por ejemplo, (Versény 1996), (Pérez Coterillo 1988), (Castagnino 1974), (Carlos Solórzano 1970a).

menos enraizada en el marxismo que provocan brotes de violencia que ponen de manifiesto ante el mundo entero la persistencia de estructuras coloniales —o quizá neo-coloniales— en la América Latina. Por tanto, en estos tiempos en los que la reflexión sobre Hispanoamérica pasa de interrogar sobre la esencia de este continente a exigir una interpretación de su doloroso presente, es lógico que se adopte un nuevo teatro. Ya no basta con una aproximación indiferente a la realidad, ahora «se trata, a la vez, de mostrarnos la realidad contemporánea y permitirnos juzgarla» —objetivo primordial del teatro épico brechtiano (Desuché 1966, 45).

Carballido, hijo de su tiempo como cualquier artista, no permanece ajeno a los cambios ideológicos y estéticos del continente y su dramaturgia, de tal manera que a finales de los cincuenta comienza a orientar sus inquietudes —centradas, como se ha dicho, en la censura y enajenación de la propia personalidad— hacia lo colectivo, y lo colectivo se enfoca en sus obras dentro de lo histórico. En el caso de este dramaturgo, esta evolución responde, además, a la tendencia de sus obras de la década de 1950, en las que la búsqueda de la libertad interior del individuo se ha ido deslizando desde lo estrictamente abstracto y psicológico (*La zona intermedia*, de 1949, ver § 1.3.2) hacia campos de batalla más extensos y poblados (*Felicidad*, de 1954 o *Las estatuas de marfil*, de 1960, ver § 2.3.4.1). De hecho, es posible realizar una traslación con la terminología utilizada que ayude a comprender esta evolución hacia lo social en Carballido. A lo largo del capítulo 2 se ha utilizado para expresar la mutilación de la personalidad que amenaza a los personajes de Carballido el término freudiano de *inhibición*, el cual, si se refiere a la inhibición sufrida por un grupo social entero, corresponde con el término marxista de *alienación*.

En conclusión, se puede afirmar que, desde finales de la década del 50, un grupo importante de composiciones de Carballido aborda los temas éticos fundamentales de su producción desde un enfoque que excede el simbolismo de las relaciones familiares para subrayar el alcance social de la «ética del perspectivismo» (sin dejar por ello de escribir obras de ambientación cotidiana y familiar) y que, para llevar a cabo estéticamente este nuevo enfoque, el escritor funda su modelo teatral en las teorías expuestas y desarrolladas por el dramaturgo alemán Bertolt Brecht. El conjunto de tales piezas es el

3.1 Consideraciones previas

119

objeto de estudio del presente capítulo, y sus características formales comunes —esto es, la adecuación que del modelo brechtiano realiza Carballido— y la significación de este corpus dentro del conjunto de la obra del autor se definirán en la primera sección.

3.1

CONSIDERACIONES PREVIAS

Antes de abordar el estudio de cada una de las piezas «sociales», se intentará mostrar el fundamento formal común a todas ellas. Más concretamente, la sección § 3.1.1 retomará la cuestión de la epicidad del teatro de Emilio Carballido. Allí se definirán los elementos épicos que diferencian este grupo del resto de la producción carballidiana: distanciamiento, preferencia por el análisis de las relaciones frente al análisis de las sicologías, definición de los personajes en base a su rol social y uso de recursos didácticos más o menos explícitos. La sección § 3.1.1 no se limita a describir lo que de épico haya en el teatro de Carballido, sino que apunta también cuáles son las principales diferencias teóricas y prácticas del escritor mexicano frente al modelo alemán.

La sección § 3.1.2 intenta una clasificación de las obras de «tema social», y muestra que presentan una vertiente de crítica de la sociedad contemporánea (a su vez con tres variantes: sociedad mexicana, intervencionismo de los EUA y posición de la mujer) y otra vertiente que ensaya una mirada nueva a la historia de México.

Finalmente, la sección § 3.1.3 elige una obra breve y temprana de la colección *D. F.* para ejemplificar lo hasta aquí dicho.

3.1.1 Carballido y el teatro épico

Si se divide la producción de Carballido de acuerdo con criterios temáticos, no cabe duda de que el teatro de preocupación social es el que aparece

más nítidamente perfilado, y sobre el que más unanimidad existe entre la crítica a la hora de delimitarlo.³² No es este el caso del presente estudio, ya que, como se explicó en la introducción, el criterio mediante el que se ha dividido el teatro de Carballido tiene en cuenta principios formales, por cuanto estos expresan distintos acercamientos éticos. De hecho, la preocupación social del dramaturgo ya ha aparecido más o menos llamativamente en varias obras consideradas «de la cotidianidad» (como en *Felicidad*, por ejemplo), al tiempo que juega un papel muy importante en otras que se estudiarán en el siguiente capítulo. Por lo tanto, no es este tema lo que caracteriza las obras que se tratarán a continuación, sino su tratamiento. Así pues, antes de abordar el estudio de cada una de estas obras, es necesario presentar siquiera a grandes rasgos las bases del teatro épico, para después comprobar ante los textos la coherencia de su adopción por parte de Carballido.³³ Finalmente, quedará clara también la distancia que en la concepción última del teatro separa a ambos dramaturgos, puesto que el alemán fundaba la efectividad de su propuesta en la capacidad razonadora del hombre de la era científica, mientras que Carballido confía en aspectos más trascendentes del teatro —a la forma de Antonin Artaud— para modificar la relación del espectador con la realidad.

La estética del teatro épico está inseparablemente ligada a su intención de detonante de la conciencia social, y el análisis de cada una de las obras nos mostrará la intención social y a menudo política de Carballido. Pero ha de señalarse desde el comienzo que Brecht escribía en una nueva era de la humanidad, en la que el teatro debería «dar a los hombres el gusto de la libertad y no de la eternidad» (Desuché 1966, 34), y por eso su escritura buscaba razonar con el espectador, y no conducirlo a la catarsis, como hacía el teatro aristotélico anterior. En esto radica la diferencia principal de Carballido con su modelo épico, diferencia que es en sí fundamental y que, sin embargo, no

³²Según Margaret Peden «much of his work can be classified as *essentially* social», en (Peden 1980, 171). Cfr. (Mackenzie 1981), tesis de licenciatura en la que se divide el trabajo de Carballido en teatro de familia u objetivo, teatro de transición, teatro subjetivo y teatro activista.

³³Acerca de la cuestión de la aceptación por parte de Carballido de los presupuestos de Bertolt Brecht se puede consultar el capítulo 5 de (Bixler 2001) acerca de la forma en que las técnicas más metateatrales y antiilusorias del teatro épico aparecen en lo que ella llama los «dramas históricos» de Carballido; también de Bixler, (1988; 1991). Muchos otros autores exploran el rastro de Brecht en Carballido, con resultados sorprendentemente contradictorios: (Dauster 1989), (Foster 1984), (Meléndez 1990a), (Ruffinelli 1985), (Bravo Elizondo 1975).

3.1 Consideraciones previas

121

impide definir estas obras de Carballido como épicas, puesto que la «catarsis concienciadora» que persigue el dramaturgo mexicano se consigue en ellas gracias a los recursos dramáticos explorados por el autor alemán.

Dichos recursos se fundan sin excepción en un concepto, el del distanciamiento, consistente en mostrar al espectador «su vida, pero como “alejada” de él» para que deje de parecer como necesaria» (Desuché 1966, 45). Nótese que esta concepción del teatro no dista mucho de la «ética del perspectivismo» con que se ha caracterizado la escritura de Carballido, cuya realización escénica ha sido estudiada hasta ahora solo como cruce de miradas-discurso en el ámbito familiar. El objetivo de ambos dramaturgos es, por tanto, forzar al espectador a observar su existencia desde un punto de vista distinto del habitual, sea para juzgarla con la razón, sea para penetrarla con la poesía.

El rasgo que caracteriza al teatro de Brecht —y que, de hecho, le da nombre— es la epicidad: la representación que no busca la identificación del espectador con los personajes no ha de mostrar a estos en conflicto dramático, sino en el transcurso de una narración. La asunción del postulado épico conlleva múltiples consecuencias en la composición de la pieza, consecuencias de las cuales Carballido se hace cargo y aprovecha al máximo. Una de ellas es el tratamiento temporal y del ritmo de la pieza. El teatro naturalista modela el desarrollo del tiempo interno de la pieza para generar una tensión creciente en torno al conflicto de caracteres, con la culminación al final de la pieza, y basa el ritmo en la verosimilitud, haciéndolo coincidir con la duración del espectáculo mediante la división en actos. Frente a esto, el drama épico se desarrolla en cuadros cronológicamente discontinuos que no acumulan tensión, y en caso de que esta aparezca, es inmediatamente compensada con un número musical liberador y no afectivo. Este tratamiento del tiempo épico es el principal rasgo caracterizador de las obras de Carballido que se estudian en este capítulo.

Otro cimiento del teatro aristotélico que se ve afectado por la irrupción de la epicidad en escena es la relación entre el personaje, el actor y el espectador. En el teatro decimonónico, el actor siempre había estado, por decirlo así, del lado del personaje, en aras una vez más de la verosimilitud que permitiera sentir al espectador la ilusión de realidad de lo representado. Frente a esto, el actor de una pieza épica es un observador más de la acción, y

concretamente de su personaje, del que ha de permanecer «a distancia», en una lejanía acentuada por el *gestus* social que permite juzgar el papel que el personaje juega en la narración. La explicación a este tratamiento se encuentra en que el análisis del personaje en sí carece de importancia, pues lo que se estudia son sus relaciones. Es lo que Peden ha explicado, refiriéndose a las obras no convencionales de Carballido, diciendo que «the effect is more important than the characterization» (Peden 1980, 125). En efecto, en Carballido es común a su teatro épico y al de tipo farsesco (que se estudiará en el siguiente capítulo) este desentendimiento de los caracteres, pero con una importante diferencia: que en la farsa los personajes se convierten en marionetas de un mundo irreal mientras que en el teatro épico son representantes del conflicto social. En cualquier caso, en piezas como *¡Silencio, pollos pelones, ya les van a echar su maíz!*, *Un pequeño día de ira* o todos los dramas históricos, este rasgo alcanza su significación plena para el didactismo de este tipo de teatro, al tiempo que abre la puerta a la superación de dicho didactismo social en *Yo también hablo de la rosa*.

El teatro épico distancia al espectador de lo que presencia también por medio de la desficcionalización de lo representado, que, si bien ha de remitir a una realidad concreta, no debe pretender para sí los atributos de realidad. Esto afecta tanto a los decorados y vestuario³⁴ como a la reflexión explícita sobre la trama, tanto encima del escenario (narradores, canciones, carteles) como en el programa de mano, y se potencia mediante la aparición de teatro dentro del teatro. Todos estos recursos, que a un tiempo alejan y comentan la acción, aparecen en las obras de Carballido, a veces incluso en aquellas cuyo contenido social no es tan evidente, como se verá al estudiar en el último capítulo piezas como *Teseo* (§ 4.2.1.2) o *Yo también hablo de la rosa* (§ 4.4).

Así pues, el grupo de obras que se presentan a continuación comparten con el teatro épico la intención didáctica o denunciadora, el uso de recursos expresivos propios de aquel e incluso la identificación con los objetivos ético-estéticos de dicho teatro —si bien no con ciertas concepciones profundas del hecho teatral. Pero, debido a la particular concepción del hecho teatral que subyace al teatro de Emilio Carballido (ver § 1.2.3), el conocimiento que alcanza el espectador no es racional, sino poético.

³⁴«Se creía que se lograba la realidad porque se utilizaba la verdad [en el escenario], pero el arte no es realista por el hecho de que se sirva de un objeto auténtico» (Desuché 1966, 86).

3.1 Consideraciones previas

123

3.1.2 Distintos acercamientos al teatro social

La investigación de las relaciones humanas que Carballido lleva a cabo en el reducido ámbito de la familia comienza a mostrar muy pronto (a mediados de la década de los cincuenta) la determinación que supone para el desarrollo del individuo pertenecer a un determinado estrato social. Quizá las piezas de Carballido no llegan a estar absolutamente de acuerdo con la afirmación de Octavio Paz de que «el obrero moderno carece de individualidad. La clase es más fuerte que el individuo y la persona se disuelve en lo genérico» (Paz 2001, 81), porque este teatro, como se ha visto en varias ocasiones, sostiene que «beneath or behind every social clash [...] exists an individual whose sense (or nonsense) of personal autonomy and responsibility produces a given vision of the world and explains the nature of his / her participation in the system» (Taylor 1987, 69); pero no cabe duda de que, en las piezas de temática social e incluso claramente política, Carballido denuncia la existencia de una visión del mundo que, por encima de los discursos de los personajes, otorga a cada individuo un rol según su posición social que condiciona en buena medida su participación dentro de una estructura que se toma por inamovible.

La prueba irrefutable de que el mundo dramático carballidiano se puede ordenar sobre coordenadas referidas a la clase social es el hecho de que este autor editara en 1985 la colección *Teatro para obreros*. En la introducción a ese tomo afirma que «un drama francamente resuelto en términos de comunicación *natural* con la clase obrera» es aquel en que «lenguaje, pensamiento y trama, sin limitarse ni esforzarse demagógicamente, coinciden con interés, y gusto y espectro cultural de esta clase» (*Obrero*, 5).

Si se reelabora esta idea con los términos utilizados en el presente trabajo, se entiende que existe un ente que se denomina *clase obrera* y que a menudo se identifica con el público. Este ente tiene una visión del mundo propia —basada en una tradición y unas necesidades específicas— y esta visión sufre a menudo la imposición de una mirada ajena. El teatro social de Carballido actúa sobre la visión de la clase obrera de forma análoga a la que actuaban las piezas estudiadas en el capítulo 2 sobre la visión del individuo en su entorno cotidiano, es decir, obligando al público a modificar su

perspectiva frente a las relaciones sociales.

La docena de piezas que se estudian en este capítulo modifican la perspectiva de maneras diferentes, por supuesto. De una parte, las piezas abordadas en § 3.2 enfocan diversos problemas de la sociedad mexicana contemporánea, bien basados en la desigualdad económica dentro del propio México (§ 3.2.1), bien en sus relaciones con los EUA (§ 3.2.2), o bien la posición de la mujer en esa situación de desigualdad (§ 3.2.3). De otra parte, los grandes *collages* que se muestran en § 3.3 ofrecen una nueva perspectiva de la historia y del ser mexicanos.

La estructura social que este teatro denuncia es, básicamente, la del autoritarismo y paternalismo de la oligarquía mexicana, y se manifiesta en múltiples fenómenos como la corrupción de las instituciones, la falta de justicia, el clasismo, el desigual reparto de riqueza, etc. La denuncia de estas realidades está presente en la mayoría de la producción de Carballido, pero en algunas piezas, como *Un pequeño día de ira* o *¡Silencio, pollos peleones, ya les van a echar su maíz!*, la acción de los personajes se encamina a eliminar esta situación de injusticia, siquiera pasajera, y el cambio de perspectiva que Carballido promueve con el uso de técnicas brechtianas busca identificar al espectador con dicha acción revolucionaria. La nueva perspectiva que se abre deja entrever otra estructura que refleje la verdadera naturaleza del pueblo y no la de los gobernantes, y esta visión ha de persuadir al espectador de la necesidad de adoptar una actitud distinta ante la estructura que lo oprime.

Cuando un autor como Carballido comienza a investigar artísticamente el comportamiento del ser humano, y sigue la línea que va desde su conciencia individual hasta los determinantes sociales, pasando por la presión de los seres cercanos, es difícil que no continúe alargando dicha línea hasta encontrar los factores gracias a los que pervive una estructura capaz de determinar de tal manera al individuo. Es decir, en esta evolución, el autor se pregunta: si el individuo se mutila en buena parte debido a sus relaciones, y estas están a menudo impuestas por la estructura social, ¿qué es lo que sostiene dicha estructura? La respuesta, en *Un pequeño día de ira* y *¡Silencio...!* es elocuente, y la propia representación teatral pretende ser un antídoto contra la alienación que sostiene el sistema opresor. Pero en piezas como *Acapulco*,

3.1 Consideraciones previas

125

los lunes y *Ceremonia en el templo del tigre*, la línea trazada por Carballido se estira un poco más hasta señalar un origen algo más lejano para esta situación. En ambas obras, «the play of the multiplicity of power relations incorporates not only Mexicans, but their neighbors from the North, so that the power complex is seen as a wide network of relations extending beyond the borders of any one town, any one country» (Cypess 1987, 110 – 111). La amplitud del fenómeno explica el carácter desesperanzado de estas dos últimas piezas, donde la denuncia de tan amplia estructura de presiones es tan amarga como inútil, frente a las dos anteriores, en las que la adquisición de conciencia lleva a los oprimidos a corregir siquiera momentáneamente la situación.

Llegados a este punto, la reflexión ética y política de Carballido ha de buscar otro camino teatral, puesto que la espontánea explosión de furia popular de *Un pequeño día de ira* no parece ser capaz de doblegar algo tan amplio como un nuevo orden mundial. Al mismo tiempo que escala la montaña de condicionantes sociales hasta alcanzar su cima en *Ceremonia en el templo del tigre* —con la denuncia del intervencionismo de Estados Unidos—, Carballido es consciente de que para lograr un cambio de actitud ha de llegar al tejido interior, ahora no del individuo, sino de la sociedad. Los dramas históricos de Carballido (véase la sección 3.3) conciben la lucha política mexicana como una batalla dentro de la propia conciencia histórica de la nación, atrapada en su propia retórica que se impone a la realidad e impide modificarla. La lucha política que Carballido lleva a cabo es la que Octavio Paz (2001, 89) describe en estas líneas:

Nosotros [...] luchamos con entidades imaginarias, vestigios del pasado o fantasmas engendrados por nosotros mismos. Esos fantasmas y vestigios son reales, al menos para nosotros. Su realidad es de un orden sutil y atroz, porque es una realidad fantasmagórica. Son intocables e invencibles, ya que no están fuera de nosotros, sino en nosotros mismos.

Por medio de la catarsis que suponen para la comunidad obras como *Homenaje a Hidalgo*, *Almanaque de Juárez*, *Las glorias de Posada*, *Chucho el Roto* o incluso *Querétaro imperial*, Carballido ayuda en la lucha contra los fantasmas que menciona Paz poniéndolos delante del espectador, ya que los episodios extraídos de la historia consiguen «construir el puente entre ayer,

hoy y mañana, al trascender los datos históricos, dramatizar la historia y así convertirla en una realidad nueva» (Bixler 1991, 355).

Ya se apuntó en § 2.4 el interés de Carballido por la figura femenina en el proceso de configuración de la perspectiva de los personajes de su teatro de la cotidianidad. Al hablar ahora en términos de relaciones sociales, tampoco se le escapa a este autor la existencia de un grupo que también se ve afectado como víctima de la estructura oligárquica y patriarcal: la mujer. Sobre todo en los últimos años, Carballido se ha acercado a esta cuestión en piezas como *La prisionera* (1995), *Engaño colorido con títeres* (1995) y *Vicente y Ramona* (1996). Son éstas piezas difíciles de clasificar, y quizá no del todo asimilables a este capítulo, puesto que se desarrollan en épocas alejadas de la actualidad y porque el estudio de los caracteres principales adquiere una importancia bastante grande. Es su conjunto lo que les da una cierta coherencia en el marco de las obras estudiadas aquí, como se verá en § 3.2.3.

3.1.3 Un ejemplo temprano: «Los pastores de la ciudad»

De todo lo anterior cabe afirmar que, a la hora de abordar temas sociales, Carballido se apoya en el teatro épico, y básicamente en el distanciamiento, como medio para modificar la perspectiva del espectador, pero ese apoyo lo basa en la propia concepción del teatro como catarsis social. Para no repetir esta idea en el análisis de cada pieza, pero, al mismo tiempo, para poder ilustrar con un ejemplo esta afirmación, se comentará una pieza breve, extraída una vez más de la colección *D. F.*, que es probablemente el primer acercamiento de Carballido a la estética brechtiana. Se trata de «Los pastores de la ciudad», de 1959, pieza en un acto escrita en colaboración con la compañera de generación Luisa Josefina Hernández, a quien Carballido considera «precursora [...] del brechtianismo [...] y del teatro didáctico latinoamericano» (Carballido 1991, 704)

La obra es manifiestamente didáctica, pero no está exenta de una sugerente ambigüedad en los componentes de la trama. De hecho, la encarnación del misterio del nacimiento de Cristo en un parque del México contemporáneo podría interpretarse en principio como señal de un nuevo auto sacramental, que Hernández también cultiva con maestría. No cabe duda de que

3.1 Consideraciones previas

127

la ambigüedad y los ecos del auto son intencionados, pero la denuncia social e incluso política resulta innegable, puesto que, en esta ambientación contemporánea, la sagrada familia está integrada por mendigos; la Iglesia, obediente a la clase alta, niega su acogida a los pobres, y el principal fustigador de estos es el Diablo disfrazado de policía. Por todo esto, pese a las dudas que pudieran albergarse, esta pieza ha de entenderse como teatro épico de denuncia para ser comprendida en toda su significación. Además, no es la del auto sacramental la única «interferencia» que aparece en el modelo brechtiano, sin que por ello pierda la pieza su carácter épico. Se encuentran también recursos de la farsa (en la aparición de actores vestidos de animales) y del expresionismo, aparte de que las canciones propias del teatro brechtiano están aquí extraídas de villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz.

La misma ambigüedad rige los demás recursos épicos que constituyen la pieza, empezando por el del narrador. Esta función la cumple aquí el Tercer Jardinero, el cual introduce la acción y la comenta: «buscamos virtud, amor, milagros. . . Y no habría más que permanecer un tiempo en cualquier rincón de la ciudad, en el jardín de un barrio pobre, por ejemplo» (*D. F.* 26, 349). Se aprecia aquí la intención de presentar algo tan cercano a los espectadores como es el jardín de San Sebastián de una forma «alejada», para que estos puedan reflexionar sobre lo que ven —sobre sus vidas. Y, sin embargo, es el propio narrador el que rompe la distancia que le separa de la acción, buscando que el público se identifique con su punto de vista (de la misma forma que se verá en *Un pequeño día de ira* en § 3.2.1.1), ya que, al final de la pieza, el jardinero, convertido en ángel farsesco con escoba en lugar de espada flamígera, toma partido por un bando, colaborando en la restitución de justicia que persigue la obra:

EL TERCER JARDINERO: (*Mirando al policía.*) ¿Qué dices ahora?
El policía no sabe qué decir; grita de ira. El jardinero le da de escobazos y él desaparece entre nubes de humo y llamas. (D. F. 26, 369)

La historia que el narrador muestra se presenta como un milagro cotidiano que el egoísmo —léase cerrazón, alienación— del hombre normal le impide descubrir, pero que le rodea a cada paso. Este milagro que presenta la pieza es la unión de todas las gentes de vida castigada y difícil que frecuentan el parque de San Sebastián y que ayudan a la pareja de mendigos

a tener su hijo en las mejores circunstancias posibles. Para ello han de derrotar al Policía «(que en realidad es el diablo)» (*D. F. 26*, 345) y a las beatas biempensantes:

VALENTINA.— Le decía que aquello es un escándalo sin nombre. Hay unos mendigos, allá, en la puerta de la iglesia. Están obstruyendo el paso, y a la mujer se le ha ocurrido que su hijo vaya a nacer allí. Hay que sacarlos inmediatamente. (*D. F. 26*, 367)

Como consecuencia de la victoria final, la vida de todos mejora, puesto que su comportamiento egoísta estaba incitado por estos antagonistas: «POLICÍA.— He estado en el corazón de todos ustedes» (*D. F. 26*, 369). El Tercer Jardinero – narrador insinúa que el milagro se ha producido por ser el día de Navidad, pero que si supiéramos mirar a nuestro alrededor sucedería todos los días. Los autores muestran una pequeña revolución social, victoriosa pero minúscula, y exhortan al público a considerar la posibilidad de una revolución permanente que ha de comenzar por una nueva mirada al mundo. Este es el mismo planteamiento que más tarde regirá *Un pequeño día de ira* y *¡Silencio, pollos pelones, ya les van a echar su maíz!*, y su efectividad está basada en la aparición de una rebelión plausible gracias a un pequeño cambio de perspectiva hacia lo común y no hacia lo individual.

Junto a los recursos de alejamiento brechtiano, aparecen en esta pastorela elementos cuya significación poética actúa como subtexto no dirigido a la razón del espectador sino a su subconsciente. Los villancicos de Sor Juana que los personajes cantan tras el nacimiento del niño pueden hacer pensar en las canciones que interrumpen la acción del teatro épico, pero en realidad potencian la simbología de la pieza mediante esa yuxtaposición de referentes que es tan característica en Carballido, y se sitúan al final de la representación, con bailes y luces, potenciando el espíritu de ritual del colofón. El primer villancico tiene por estribillo la sentencia «que es divino aunque humano / sólo parece» (*D. F. 26*, 372 – 373), que recuerda otra afirmación del Mendigo en el transcurso de la pieza: «El día que respetemos la parte de Dios que hay en cada hombre seremos felices» (*D. F. 26*, 371). Los autores de la pieza utilizan este villancico de alabanza del Niño Jesús para llamar a un cambio de perspectiva hacia quien nos rodea. Por su parte, el segundo villancico es una suerte de diálogo entre la mayoría de los personajes, que

quieren dejar al niño dormir, y la mendiga, que pide que le dejen velar, puesto «que no hay pena, en quien ama / como no penar» (*D. F.* 26, 374). Es ahora el espectador quien debe preguntarse si es preferible dormir para no conocer las tragedias que provoca el diablo («y por no ver mis culpas, no quiere / los ojos abrir»), o velar para, pese a las penas, conocer también los milagros de la vida.

Esta crucial y entrañable pastorela es un ejemplo muy adecuado de la utilización por parte de Carballido de los recursos épicos, puesto que junto a rasgos característicos de toda la producción carballidiana aparecen aquí por primera vez elementos del teatro brechtiano. El distanciamiento se logra principalmente mediante el narrador, pero también contribuyen los personajes animales o las canciones y bailes. Finalmente, en un plano más profundo, enlazan también esta obra con la poética del escritor alemán la ideología progresista que impregna la obra y el intento de desenmascarar didácticamente algunos males de la sociedad, como la opresión de los gobernantes («No sé por qué le gusta tanto disfrazarse así», dice el Jardinero-ángel del Diablo uniformado) o la complicidad de las clases biempensantes: «BEATA.— ¡Qué delicioso olor a azufre!» (*D. F.* 26, 370).

3.2

EL TEATRO DE CRÍTICA SOCIAL

A continuación se abordan aquellas piezas en las que, como se ha dicho, la estructura y las relaciones de los personajes sirven para resaltar la crítica del modelo social. En primer lugar (§ 3.2.1) se atenderá a las obras más cercanas al teatro épico, aquellas en las que «Carballido establece un estrecho lazo entre la cultura popular, el poder político y las fuerzas económicas» de México (Bixler 2001, 248). Las obras *Un pequeño día de ira* y *¡Silencio pollos pelones, ya les van a echar su maíz!* tienen, en efecto, un aire común de proclama gritada en la muchedumbre. Por otra parte, las obras *Acapulco, los lunes* y *Ceremonia en el templo del tigre* comparten una estructura lineal clásica y un

tratamiento de alguna manera más «intelectual». Estas piezas, estudiadas en § 3.2.2, añaden un nuevo factor a estos cuadros sobre la injusticia social: el intervencionismo de los Estados Unidos. Un último factor, el de la doble opresión sufrida por la mujer, aparece en las piezas *La prisionera*, *Engaño colorido con títeres* y *Vicente y Ramona* (§ 3.2.3). Frente al aire popular de las primeras y al tono de humor negro de las segundas, estas últimas piezas optan por un ambiente histórico que las relaciona además con los «dramas históricos» de la siguiente sección.

3.2.1 Didactismo revolucionario

En la sección § 3.1.1 se ha discutido la relación formal que pueda existir (o no) entre las propuestas del teatro épico y la creación carballidiana. Sin lugar a dudas, las dos comedias que se presentan a continuación son las que presentan un didactismo más claramente revolucionario. Frente a otras, como *Almanaque*, que buscan modificar la conciencia histórica del pueblo, *Un pequeño día de ira* y *¡Silencio...!* incitan a la acción ante problemas concretos.

3.2.1.1 *Un pequeño día de ira*: el teatro guía al pueblo

Esta pieza, ganadora del premio Casa de las Américas en 1962, es, tras el ensayo de «Pastores de la ciudad», la primera zambullida de Carballido en el teatro de denuncia con técnicas brechtianas. Por una parte, Pedro Bravo Elizondo resume acertadamente que la obra critica «situaciones políticas y sociales —autoridades gubernativas y clericales— que deben ser reformadas», al tiempo que se resalta la «potencialidad subyacente» de un pueblo para hacer cumplir las leyes cuando los hombres y las instituciones fallan» (Bravo Elizondo 1975, 63). Por otro lado, lo que de brechtiano tiene esta pieza está al servicio del distanciamiento de la acción, lo cual dota a la representación de cierto carácter de estudio social: Carballido expone escénicamente las relaciones sociales en un pueblo pesquero mexicano. Este estudio sociológico, que será el centro del drama, aparece ya claramente planteado desde el *dramatis personae*, donde al nombre de cada personaje acompaña una aclaración

3.2 El teatro de crítica social

131

sobre su empleo (Meseros del *Imperial*, Pescador, Comerciante en abarrotes, Joven maestra, Presidente municipal, etc.) que permite conocer su rol social dentro del pequeño pueblecito. La primera acotación concluye también con un comentario acerca de los personajes que remite directamente al *gestus* del teatro épico: «Ningún personaje es caricatura. El director deberá tratarlos con imparcialidad y *permitir que sus acciones hablen por sí mismas*» (*Felicidad*, 65. Subrayado nuestro). Es decir, cada personaje se comportará como representante de su clase social de una forma objetiva, puesto que es el propio espectador el que ha de analizar la actuación de cada personaje de acuerdo a su clase social.

El recurso brechtiano más evidente en *Un pequeño día de ira* es el del narrador, pero esto no significa que Carballido lo utilice por un prurito de academicismo, antes bien al contrario: gracias a un cuidadoso análisis de la función del narrador en esta pieza se llega a comprender la conciencia con la que el dramaturgo aprovecha las virtudes de un tipo de teatro pensado para despertar la conciencia social del espectador por medio del distanciamiento.

La obra se abre con una bulliciosa imagen del típico paseo dominical en una pequeña población costera. El narrador está confundido entre los demás personajes y la acotación aclara que «cuanto se dice antes de la intervención del narrador será casi totalmente ahogado por el ruido circundante» (*Un día*, 66). Efectivamente, los retazos de conversaciones que preceden a la introducción del narrador son tan difíciles de interpretar como las que rodean a cada persona en su vida diaria. Pero el teatro didáctico no es vida diaria tal cual, y requiere una cierta manipulación, que lleva a cabo el narrador cuando dice «supongamos que se hiciera el silencio» (*Un día*, 67), para, a continuación, ir dando paso a las conversaciones de forma ordenada y proporcionando los datos necesarios para entender el rol social de cada personaje. Cuando estos han sido presentados con sus miserables cuitas y alegrías, el narrador cierra el cuadro con las siguientes palabras: «Individuos. Grandes y complicadas historias individuales. Pequeñas, pequeñísimas miras individuales. Cada quien por sí, para sí» (*Un día*, 75). Con esta denuncia de la cerrazón individual, común a todos los individuos independientemente de su origen social, el narrador desafía al espectador a cambiar de perspectiva y juzgar lo que va a ver, y desaparece durante tres cuadros.

En ellos se desencadena la acción sin que ninguna consideración social entre todavía en juego, aparte de las que el propio lenguaje y maneras de los personajes puedan desvelar. La sencilla y trágica trama que relatan estos tres cuadros es la de unos muchachos del pueblo que van a robar mangos al huerto de la rica terrateniente Cristina Cifuentes de Vargas, a la que llaman La Bruja. Esta dispara sobre ellos para espantarlos y Ángel Marrón, de nueve años, cae muerto. La tragedia ya ha sucedido, y el narrador vuelve a aparecer para confirmarlo: «La conciencia se defiende negando, y la razón atontada lo obliga a ver otra vez, [...] ¡por ese agujerito huyó la vida!» (*Un día*, 80). La razón, tanto la de los personajes como la del espectador, ve, después de haber desaparecido de nuevo el narrador, la terrible injusticia que reina en el pueblo. Las autoridades liberan a Cristina y fuerzan al padre de Ángel a firmar un acuerdo en que acepta que todo ha sido un accidente. A continuación encarcelan al loco Diódoro, inofensivo e inocente, por decir a gritos lo que todos piensan. La encarcelación del pobre diablo, opuesta a la libertad de la (cuando menos) homicida terrateniente es el «gesto de más» que hace estallar la ira del pueblo.

Ahora, una vez expuesta objetivamente la injusticia y eliminadas las pequeñas miras individuales, el narrador —a diferencia del narrador brechtiano habitual— no puede continuar al margen de la acción (puesto que, como reza la cita de Luisa Josefina Hernández que encabeza la obra, «no se puede evitar hacer lo que hacen otros cuando tienen razón» (*Un día*, 61)) y acompaña e incluso dirige al pueblo en la liberación de Diódoro y escarmiento de la oligarquía:

NARRADOR.— ¡Todos están de acuerdo! No saben bien por qué, cada quien tiene sus razones, pero sabemos que hay un orden y no se ha respetado. Sabemos que alguien debe servirnos y no mandarnos. Sabemos que... (*se distrae, cada vez ve más hacia la cárcel*) Sabemos que... ¡Quítenle las pistolas! [...] ¡Abran la cárcel!» (*Un día*, 91).

Tras la liberación del loco, la encarcelación de Cristina y la expulsión del Presidente Municipal, la pieza concluye de forma circular con la representación de «un domingo como el que abrió la obra» (*Felicidad*, 94), pero la circularidad no pretende mostrar inmovilidad, antes bien el paso adelante que ha significado la explosión de descontento. Así lo señalan las conversaciones

3.2 El teatro de crítica social

133

de los personajes de la clase social baja, conversaciones que ya no se limitan a los pequeños problemas personales, sino que comentan con disgusto y sin resignación la forma en que se organiza la sociedad:

LUIS.— Así son todos los bancos. Dicen que somos empleados de confianza y que por eso no podemos sindicalizarnos.

ROSA.— Pues no se dejen, caramba, no se dejen. [...]

PESCADOR I.— Las compañías nos refaccionan, nos venden el hilo, las redes, y con eso ya nos compraron todo desde endenantes. [...]

SOFÍA.— ¿Cómo pasa usted a creer? Está el Estado despoblado. Y ese gobernador gastando dinerales para quitarle unos cuantos kilómetros de tierra al mar. [...] Pero si la gente se deja, y se deja, y se deja, ¡pues hacen lo que se les da la gana! (*Felicidad*, 94 – 95)

En conclusión, por la forma en que Carballido utiliza el recurso del narrador, quizá debería llamársele más bien «guía», puesto que su labor es la de extraer al espectador de su «pequeña mira individual» y ponerle ante la situación de la sociedad en que vive, para que este, por sí mismo, se dé cuenta de la injusticia que le rodea. El guía se convierte incluso en sacerdote cuando dirige el catártico ritual de restablecimiento de la justicia, tras cuya experiencia el espectador debe haber cambiado su mirada al mundo, de la misma manera que la han cambiado las gentes del pueblo pesquero³⁵. Si esto es así, si gracias a este «pequeño día de ira» la mirada del pueblo consigue unirse dejando de lado las pequeñas miras individuales, entonces, como anuncia el narrador al cerrar la pieza: «¡Podría haber uno grande!» (*Un día*, 95). Por tanto, parece acertado pensar con Sandra Cypess (1987, 113) que «it is possible to read Carballido's text as signifying that the moment for change always exists, but it depends on the people whether they will respond to the sign for change and accept the challenge for transformation of their society».

Continuando con la figura del Narrador, es necesario mencionar las similitudes que Jacqueline Bixler (2001, 245 – 246) encuentra entre este personaje y la misteriosa Intermediaria de *Yo también hablo de la rosa* (véase § 4.4): su condición de *médiums* entre el público y sucesos en los que niños inocentes comenten «delitos», la escena final en la que tanto uno como otra se funden con el resto de personajes en un movimiento circular y el carácter premonitorio de las palabras que cierran la representación. Como bien

³⁵ El espíritu ceremonial de la pieza se ver reforzado incluso por el título, que remite al *dies irae* de la misa de réquiem.

apunta Bixler, los «delitos» de los niños en ambas obras —robar fruta y descarrilar un tren— se presentan como «un acto de afirmación y liberación», y el movimiento circular que cierra ambas piezas es la celebración del grupo de «su derecho a ser». Ha de notarse que, tanto en una obra de carácter social como *Un pequeño día de ira* como en la poética *Yo también hablo de la rosa*, el enfoque carballidiano desvela un movimiento profundo y oculto pero poderoso, como las corrientes marinas, que no es posible apreciar de un simple vistazo a la superficie.

Antes de finalizar el análisis de esta obra, resulta importante señalar el grado de compromiso que las obras sociales de Carballido muestran, y el punto hasta el que su composición es rigurosa como consecuencia del didactismo que es su pilar básico. El crítico Oswaldo Augusto López reprocha a *Un pequeño día de ira* que «la violencia y la destrucción son las únicas soluciones que ofrece el autor» (López 1975b, 32). Pero, si se deja a un lado el ideal de sociedad que cada espectador tenga —en el que quizá la violencia no sea la solución más deseable— y se observa con cuidado el entramado lógico interno de la pieza, se concluirá que la revuelta destructiva que guía el narrador es la consecuencia inevitable de las premisas que se han mostrado en escena. No cabe duda de que la solución violenta no sería necesaria si el sistema de administración de justicia solucionara equitativamente el conflicto, pero este es precisamente un aspecto de la sociedad que la mirada distanciada obliga a tener muy presente en todo momento. A lo largo y ancho de la pieza se subraya la absoluta parcialidad de la justicia, que mide con distinto rasero a unos y otros. Este es el motivo de la aparición de la historia de amor de Nicolás y Reina, y no solo «para ejemplificar las vicisitudes y angustias de la clase obrera mexicana», como apunta López (1975, 29). Nicolás ha pasado tres años en la cárcel por el homicidio del amante de Reina, y este mismo personaje establece el sangrante paralelismo con el tratamiento que recibe la odiosa terrateniente: «¡Y a Nicolás se lo llevaron a golpes! ¡Lo encerraron a golpes!» (*Un día*, 82). Pero claro, como explica el Presidente Municipal: «Si tuviéramos una cárcel decente... Pero no vamos a meter ahí a una mujer como Cristina» (*Un día*, 86), aunque sea sospechosa del asesinato de un niño de nueve años. En cambio, al loco Diódoro, únicamente porque «anda demasiado excitado», se le encarcela.

Ya se ha mencionado que esta injusticia es la que colma el vaso de la paciencia popular, pero Carballido va más allá cuando pone en escena a este loco. Se trata de un personaje de fuertes reminiscencias literarias al modo del bufón del Rey Lear, ecos que en el contexto social subrayan el sinsentido en que vive el pueblecito, puesto que las verdades que este loco grita y que nadie quiere escuchar son, significativamente, los derechos que la Revolución debería haber traído al pueblo y que la clase política ha traicionado pactando con la Iglesia, que se pone también aquí de parte de los poderosos. Por tanto, lo que López interpreta como una arbitrariedad del autor es la consecución coherente de los objetivos didácticos que plantea la representación, al margen de si la enseñanza de la obra es considerada positiva por el crítico estadounidense o por cualquier otra persona.

3.2.1.2 *¡Silencio, pollos pelones, ya les van a echar su maíz!*: los límites del teatro didáctico

Esta pieza, escrita en el año 1963, es el segundo acercamiento relativamente académico de Carballido al teatro de didáctica explícita, y será el último. En ella consigue el dramaturgo un magnífico híbrido de farsa popular y documentado manifiesto político, donde lo metateatral alcanza su mayor grado de espectacularidad pese a la pobreza de medios exigida. Carballido funde en uno los recursos brechtianos del *gestus* y del narrador, puesto que todos los actores cumplen la función de narradores y coro, al tiempo que representan múltiples personajes gracias a sencillos cambios de atuendo o accesorios que se realizan a la vista del público. La epicidad alcanza, por tanto, su nivel más perfecto, ya que en ningún momento puede el espectador dejar de tener en cuenta que los ocho actores están narrando una historia. Más aún, una década antes de que triunfe el teatro colectivo, Carballido muestra una pieza que, si no está enteramente escrita por toda la compañía teatral,³⁶ sí da la sensación de ser una reflexión comunitaria para la comunidad, la cual se reconoce inmediatamente en su música, humor y actitudes. A esto se añade la exploración objetiva de las causas socioeconómicas que determinan dicha historia por medio de carteles con estadísticas e informaciones técnicas, con

³⁶ Aunque «al texto definitivo se ha incorporado sustancia proporcionada por el director, los actores, el coreógrafo y el escenógrafo de la primer temporada» (*¡Silencio...!*, 571).

lo que tanto el distanciamiento como la didáctica aparecen aquí explotados al máximo.

Por lo que respecta al mensaje de denuncia social, cabe decir por contraste con *Un pequeño día de ira* que aparece aquí en forma menos maniquea, ya que ahora se ataca al sistema en su totalidad y no solo al mal uso que de él hacen los que están arriba. En consecuencia, los personajes no son ya portadores de vicios o virtudes según pertenezcan a una u otra clase social, sino que tanto unos como otros presentan una contradicción interna muy acorde con la dialéctica que ha de sustentar este tipo de teatro. Sin embargo, no se puede dejar de notar que en *¡Silencio...!* prevalece por doquier el aspecto negativo de dicha contradicción de los personajes, lo cual aporta a la obra una indudable carga de sátira. Dicho en otras palabras, en su denuncia al sistema de justicia social mexicano, Emilio Carballido «no deja títere con cabeza», como se verá al resumir el contenido de la pieza.

De acuerdo con Eugene Skinner (1976, 29), «for analytical purposes the farce can be divided into three parts: prologue, story, epilogue». Esta división corresponde una vez más con el distanciamiento que requiere el teatro épico. Los actores se presentan en el prólogo con sus propios nombres y sin evitar mencionar su propia situación como compañía pobre, e introducen la historia que van a relatar, por una parte mostrando los datos de estadística macroeconómica que la rodean y por otra con música y «ambiente tropical». ³⁷ La ruptura de la «ilusión de realidad» que este prólogo produce se ve profundizada continuamente por las mutaciones escénicas realizadas a la vista del público. En el epílogo se retoma el distanciamiento más explícito, a la vez que se glosa la enseñanza de la obra:

A la luz, los actores están quitándose su ropa de campesinos y volviendo a sus uniformes. Ponen el foro en orden, se peinan, se borran las huellas de los años y de los personajes. Mientras, van recitando hacia el público.

³⁷Nótese la «irreverencia» de Carballido frente a las teorías de Brecht, cuya concepción del teatro no llega nunca a asumir pese a servirse magistralmente de él para expresar su denuncia: al crear ocho actores con personalidades distintas e inmersos en una circunstancias determinadas, Carballido está creando ocho nuevos personajes con los que los verdaderos actores *tienen que identificarse*, aunque les presten el nombre. Son estos ocho personajes-actores los que después han de interpretar —utilizando el *gestus* brechtiano— a los demás personajes de la historia, pero Carballido no ha podido renunciar a crear algo de esa «magia» que es el teatro, en la que los actores son sacerdotes.

3.2 El teatro de crítica social

137

DOMITILA.— Es virtud la caridad
ACTRIZ B.— cuando se aplica al vecino
ACTRIZ A.— pero ya hecha en gran escala
LAS 3.— es robar en los caminos. [...]
CORO E.— Porque son muchos los diablos
y poca el agua bendita. ...
TODOS.— No queremos caridad,
sólo queremos justicia. (*¡Silencio...!*, 569)

Finalmente, la carga de denuncia contenida en estas palabras desciende del plano de lo teórico al aquí y ahora de espectadores y artistas cuando estos últimos salpican el final del espectáculo con sentencias de este tipo:

Nosotros hemos pedido un buen subsidio, para ponerla un poquito mejor de lo que la han visto. ... [...] También pedimos ayuda para poner esta obra al aire libre, donde la viera gente que no puede pagar boleto. [...] También pedimos que se respete siempre nuestra Constitución, y que se saneen los sindicatos, y que se le dé educación cívica al Pueblo, y que liberten a los. ... (*¡Silencio...!*, 570)

De esta manera, la exhortación, no tan directa como en *Un pequeño día de ira*, sigue siendo clara, y la pieza busca la complicidad del público tras enseñarle, con coherencia impecable, la injusticia que le rodea.

En la trama es donde esta falta de justicia se evidencia, y donde la sátira de Carballido actúa sobre todos los estratos de la sociedad. En el primero de los tres segmentos en que se divide la acción, Porfirio, campesino pobre, se ahoga al intentar cruzar un río para ir a recoger unas plantas que una compañía estadounidense «paga re bien» (*¡Silencio...!*, 517). Su viuda embarazada, la hija de ambos y la madre de Porfirio se quedan tras la muerte de este sin ningún recurso para sobrevivir, por lo que una vecina les recomienda que acudan a la capital a solicitar ayuda de cierta encargada de asuntos sociales de muy buena fama. Ya en este breve fragmento se encuentran humorísticos latigazos a la incultura y superstición de los campesinos, tramposos y borrachines, a los que el autor presenta con ternura como capaces de ayudarse desinteresadamente entre sí. Pero los ataques de Carballido van, sobre todo, a la hipocresía de los norteamericanos, que en todo momento creen tener una situación moral superior: reprochan a los campesinos el intentar engañarlos y «sufren» indeciblemente cuando Porfirio se ahoga porque «somos hombres sensibles» (*¡Silencio...!*, 525). El espectador, que sabe gracias a los carteles

que casi el quince por ciento de la población activa del Estado trabaja como braceros en EUA, interpreta la actitud de los «gringos» como hipocresía de quien ha venido a aprovecharse de la pobreza del campesinado, como lo demuestra en el tercer segmento su intento de sobornar a la trabajadora social que va a investigar.

El segundo segmento es un *flash-back* que se remonta un año y medio a la capital del Estado, concretamente al «Refugio Guadalupano» en que la muy piadosa doña Leonela reparte caridad entre los pobres. Con el dinero que producen sus rentas, doña Leonela ayuda personalmente a cuanto pobre llega a su oficina. La casualidad quiere que su ahijado sea elegido gobernador del Estado y la nombre Directora General de Asistencia Pública, por lo que al principio todo el mundo se alegra pensando que «Refugio Guadalupano / ya es toda la superficie / cubierta por nuestro Estado» (*¡Silencio...!*, 547), como apunta uno de los corridos que comentan la acción. Pero la realidad es muy otra: Leonela desconoce totalmente el funcionamiento de la maquinaria burocrática, y en dos meses ha gastado el presupuesto de un año, ha provocado más de un escándalo político a su sobrino, el señor gobernador, y, lo que es más sorprendente, no ha solucionado los problemas de pobreza con su actitud paternalista. Estas son probablemente algunas de las páginas más memorables de toda la producción de Carballido, donde se da rienda suelta a la sátira popular y los actores cambian continuamente de ropas y actitudes para desenmascarar a políticos, beatos, poderosos, periodistas, burócratas, etc.

La figura que sale peor parada es la de doña Leonela, y no porque Carballido la convierta en una caricatura, sino porque se sirve de ella para mostrar teatralmente la quiebra del sistema. Doña Leonela cree de verdad que la caridad soluciona los problemas de los pobres, y así lo parecía mientras se limitaba a la pequeñez del entorno de su Refugio Guadalupano; pero, cuando intenta aplicarla a gran escala, lo único que consigue es desvelar la hipocresía que la caridad esconde.

Lo que jamás se le ocurre es que los pobres son así precisamente porque las gentes como ella han encontrado más fácil (y de mayores satisfacciones para el ego) repartir el dinero en un plan de caridad, que no intentar una reestructuración del sistema que produce la miseria y la pobreza. (Dauster 1975, 172)

3.2 El teatro de crítica social

139

Leonela es ridícula porque de verdad cree que la caridad ayudará a los pobres: los propios políticos y el sistema burocrático se encargan de desmentirla y de mostrar al público la falta de voluntad de los gobernantes para mejorar la situación.

El tercer segmento de la historia se sitúa al comienzo del segundo ejercicio de Leonela como Directora General de Asistencia Pública, y retoma la anécdota de la familia de Porfirio, que acude a buscar el amparo de la caritativa doña Leonela. Solo que a esta le ha desaparecido todo el fervor cuando ha descubierto que su ingenuidad solo le creaba vergüenza y malentendidos, sin solucionar problema alguno. La pía señora opina, a estas alturas, que los pobres lo son «por sinvergüenzas y tramposos, por sucios, por embusteros y farsantes, por vividores. Chillan como pajarracos hambrientos, hasta que les llenan el buche. Se les vacía: vuelven a chillar» (*¡Silencio...!*, 560). Por eso, cuando la viuda de Porfirio solicita dinero para hacer un funeral en condiciones, Leonela se niega, puesto que «se lo gastarían en alcohol» (*¡Silencio...!*, 561), y decide concederles un ataúd, enorme sinsentido si se tiene en cuenta que el cuerpo de Porfirio no ha aparecido. Berta, trabajadora social profesional que cree que algún día los desheredados se alzarán por sus derechos, decide macabramente que, al menos, «el ataúd va a ser el más caro que encuentre» (*¡Silencio...!*, 561). Las hilarantes escenas que cierran la historia, en las que los deudos de Porfirio no saben qué hacer con un delirante y carísimo ataúd sin finado, actúan como imagen corrosiva de la ineficacia de cualquier maquillaje social que no conlleve una verdadera implantación de la justicia.

Al respecto de *¡Silencio...!* es interesante señalar que tras esta pieza Carballido no volvió a intentar una obra de denuncia absolutamente didáctica como es esta. Incluso las dos piezas que se estudiarán a continuación, *Acapulco*, *los lunes* y *Ceremonia en el templo del tigre*, pese a mantener una actitud comprometida y el uso de técnicas brechtianas, renuncian a la enseñanza por medio de la objetividad de datos y la narración para volver a un teatro más simbólico y puramente dramático. Por otra parte, los murales escénicos que se estudiarán en la sección § 3.3 sí son didácticos, pero no tratan de denunciar injusticias contemporáneas al espectador, como *Un pequeño...* y *¡Silencio...!*, sino que le enseñan a enfrentarse desde otra perspectiva con su pasado como pueblo. Cuando uno lee *¡Silencio, pollos pelones, ya les van*

a echar su maíz! siente en efecto que no tendría sentido escribir otra obra similar, ya que esta es la culminación de la personalísima adopción que Carballido hace de las técnicas didácticas. Si hubiera querido continuar por esta senda, el escritor hubiera podido encontrar otra anécdota, pero lo cierto es que una obra así no podría pasar de reproducir lo ya dicho en *¡Silencio...!* por cuanto aquí ha llevado Carballido la exploración de la estética brechtiana a su máxima profundidad.

3.2.2 México y el vecino del norte

En las dos piezas que se estudian a continuación, la intención de denuncia social y política es tan evidente como en las dos anteriores y el uso de técnicas épicas sigue siendo destacado, pero las diferencia el hecho de que el mensaje de denuncia en ellas no se expresa de forma didáctica, por lo que los recursos brechtianos se disuelven en una dramaturgia más simbólica y sugerente que dialéctica y directa. Destaca en ambas un cierto desencanto (quizá producto de los sucesos de octubre de 1968 en la plaza de Tlatelolco de la capital mexicana) y un énfasis en la importancia de la actitud individual en el compromiso con los problemas colectivos. La razón por la que la responsabilidad se desplaza ahora del grupo al individuo puede fundarse, paradójicamente, en la conciencia de que las fuerzas que determinan la injusticia son demasiado grandes como para poder ser modificadas por puntuales alzamientos populares como los que se proponían en *Un pequeño día de ira* o *¡Silencio...!* Esto no impide, sin embargo, que se exprese una clara denuncia a lo que se considera causa principal del mantenimiento de la desigualdad —la intervención del vecino del norte—, lo que ocurre es que ya no se espera que el pueblo, tras comprender la exposición didáctica de dichas causas, sea capaz por sí mismo de modificarlas. En este sentido, las dos obras de denuncia social que se estudiarán a continuación enlazan con el existencialismo que predomina en las farsas carballidianas, por cuanto la crítica que en ellas se muestra busca modificar la visión del individuo más que la de cierta capa de la sociedad.

3.2.2.1 *Acapulco, los lunes*

Acapulco, los lunes, obra escrita en 1969, denuncia la degradante situación de los centros turísticos como el del título, donde la masiva afluencia de dinero extranjero obliga a los nativos a prostituirse (en los sentidos propio y figurado) para mantener un lugar de recreo que responda a las expectativas de quien trae consigo la riqueza. El propio título señala lo que hay detrás del esplendoroso centro de recreación: el Acapulco que los turistas —y muchos mexicanos— no quieren ver, y que cinco días a la semana está poblado por «los raros, los descartados, los nativos, los pobres» (*Acapulco*, 44), que son el producto de los dos días a la semana en que los turistas disfrutaban de experiencias extraordinarias que les permiten sobrevivir sus aburridas e higiénicas rutinas.

Dos jóvenes estadounidenses, Myra y Alvin, deciden escapar definitivamente de su rutina estéril para conocer el verdadero Acapulco, el que está más allá de lo que el turista normal ve, con el objetivo de conocerse a sí mismos y tener experiencias interesantes, «como... in the movies, película, aventura...» (*Acapulco*, 52). Allí conocen a Lucio, un joven «desprovisto de escrúpulos e ilusiones» (Dauster 1975, 187) que dejó su pequeño campo para vivir de lo que pudiera sacar de los turistas en Acapulco, y que ahora se dedica al timo y la prostitución. Myra y Alvin siguen fascinados a Lucio en sus correrías, llegando este a mantenerlos económicamente, hasta que, cuando descubren la ilegalidad de los ingresos del «padrote», temiendo que puedan acusarlos a ellos también, deciden entregarlo a la policía. Dauster interpreta de la siguiente manera la acción: «El trauma de verse envueltos en el verdadero Acapulco [...] provoca que todos se den cuenta [...] de qué cosa son. Pero con una moral de conveniencia, a Lucio le echan toda la culpa» aunque él «tuvo por lo menos el valor de reconocerse por lo que era» (Dauster 1975, 185). En efecto, los jóvenes aventureros se ven forzados a quitarse la máscara, porque su diversión de *outsiders* no tiene nada que ver con la dura realidad de Lucio.

Pero Carballido va mucho más allá de lo que podría significar este argumento de drama de caracteres, puesto que, como el mismo dramaturgo explica en una carta a Margaret Peden, Lucio «is pushed to his conduct by a

general situation, pushed by that attitude that poor countries adopt in order to receive foreign currency in the form of tourists; they convert their countries into brothels» (Peden 1980, 113).

El grupo de turistas

es caracterizado de modo colectivo [. . .]. Los personajes turistas son ricos, entrados en años, bobalicones, y desesperadamente ávidos de emociones. Su carácter amorfo es acentuado por sus apariciones casi exclusivamente en forma de coro. (Bixler 2001, 98)

Margaret Peden (1980, 113) los interpreta como «a kind of Greek chorus», y Bixler opina que «la voz colectiva de los turistas comunica su persecución hedonista de placer y crea a la vez un efecto irónico al parodiar el coro de la tragedia antigua para destacar la superficie del drama sobre sus matices trágicos» (Bixler 2001, 99). Lo cierto es que el coro no glosa ni comenta la acción, sino que proporciona «datos» externos que ayudan a interpretar la situación global en que se mueven los personajes de parecida forma a como lo hacían los carteles del teatro épico. Al mismo tiempo, las apariciones del coro de turistas relajan los momentos de tensión dramática —como las canciones que utilizaba Brecht. Es cierto que los datos que ofrecen no son estadísticos, como en *¡Silencio. . .!*, sino más bien «espirituales», pero no cabe duda de que la historia de Lucio y los amigos norteamericanos adquiere su significado en un contexto económico-social gracias a estos comentarios del coro:

TODOS.— Aquí es muy excitante.

UNO.— El muchacho en la playa da servicio especial.

TODOS.— Excitante.

UNO.— El muchacho del bar puede subir al cuarto.

TODOS.— Excitante.

UNO.— Salen baratos los muchachos.

— Las putas, en mi hotel, pueden subir al cuarto.

— Aquí las putas salen muy baratas, y son bastante limpias.

— No son exactamente de color. (*Acapulco*, 11)

Myra y Alvin, aunque se creen distintos, son en realidad la imagen paradigmática del resto de los turistas, y la forma en que ellos «piously protest the source of his generosity [de Lucio] but willingly accept its practical rewards» (Peden 1980, 114) es exacta representación de la actitud que intenta ver un Acapulco donde los fines de semana son eternos y «siempre anochece en sábado y amanece en domingo para el brunch en la alberca, para el trago en la

3.2 El teatro de crítica social

143

playa» (*Acapulco*, 11). Esta ceguera —si no hipocresía— está presente desde la primera escena, en la que un tigre escapado durante el rodaje de una película ataca a un niño y Alvin reacciona como si todo formara parte de un espectáculo:

Yeah, the poor thing. Gee, horrible, he got blood all over. I wish I had a drink. [...] ¡Un tigre suelto! That's fantastic! Tengo que escribir una carta a casa, ¿eh? (*Bebe*) «Ayer salí a la selva un rato y un tigre amarillo casi me come. Se come un niño instead». Wow! (*Acapulco*, 6).

Pero donde más clara se muestra la distancia entre el Acapulco real y el que los turistas quieren ver, donde Carballido refleja más rotundamente el precio que México paga por tener Acapulco, es en la escena del Día de Muertos. Lucio lleva a sus compañeros a visitar el cementerio donde está enterrada su familia, y la acción discurre entre turistas fascinados que no comprenden nada y nativos que muestran su devoción a la vida rindiendo culto a la muerte.³⁸ Allí, en lo que debería ser ambiente de tradición y espiritualidad, Lucio (que, significativamente, no es capaz de recordar cuál es la tumba de su abuelo) encuentra a dos amigas de la infancia que ahora son prostitutas en Acapulco:

MYRA.— ¿Fueron tus vecinas?
LUCIO.— Sí, no me acordaba.
MYRA.— ¿Ya no viven aquí?
LUCIO.— No. Ahora son putas.
MYRA.— Son bonitas...
ALVIN.— Son muy jóvenes...
MYRA.— ¿Cómo se llaman?
LUCIO.— No me acuerdo. (*Acapulco*, 40 – 41).

Toda esta escena indica que el tono amargo de la obra no está provocado, como supone Peden (1980, 116), por «the insolubility of the vicious circle victimized – victimizer», como si de un inapelable castigo divino se tratara, sino

³⁸La muerte «está presente en nuestras fiestas, en nuestros juegos, en nuestros amores y en nuestros pensamientos. Morir y matar son ideas que pocas veces nos abandonan. [...] Nada más opuesto a esta actitud que la de europeos y norteamericanos. [...] Una civilización que niega a la muerte, acaba por negar a la vida» (Paz 2001, 68 – 70). Estas palabras de Octavio Paz arrojan una luz definitiva sobre esta escena, la más importante de la pieza. Al contrario de lo que piensa Bixler (2001, 107), *Acapulco* no denuncia la involución de la sociedad en su conjunto, sino de ese modelo de sociedad que representan los turistas y que los mexicanos tratan de imitar y favorecer, olvidando sus raíces (Lucio olvida dónde está la tumba de su abuelo) y su esencia animal (simbolizada en el personaje de Liuba).

por la evidencia de que el mexicano se siente obligado a traicionarse persiguiendo una riqueza que solo acarrea vaciedad. El amargor de Acapulco, los lunes, condensado en el fragmento que se ha reproducido, es el que Octavio Paz (2001, 322) define con estas palabras:

La porción desarrollada de México impone su modelo a la otra mitad, sin advertir que ese modelo no corresponde a nuestra verdadera realidad histórica, psíquica y cultural sino que es una mera copia (y copia degradada) del arquetipo norteamericano.

En efecto, la oposición de los dos arquetipos recorre toda la pieza, formulada en la oposición entre el Acapulco que se exhibe y el que se oculta, siendo este el único que le queda a los mexicanos. Estos emulan a los turistas del norte, e intentan crear para ellos un mundo que corresponda a unas ficciones con las que evadirse de su realidad cotidiana, realidad que en ningún modo puede suponer la realización del ser humano.³⁹

Pero todo esto ha de representarlo el dramaturgo dramáticamente, y el elemento teatral de que se sirve Carballido para señalar la copia degradada en que se convierte Acapulco los lunes es el uso de la lengua inglesa en la representación. La aparición de este idioma se convierte en símbolo de la prostitución, y si Myra y Alvin hablan español es porque se creen distintos a los demás turistas, pero su posición privilegiada jamás les permitirá llegar a la situación de Liuba (personaje que representa la naturaleza degradada por el «desarrollo», muy conectado con la Mujer de *La zona intermedia*, véase § 1.3.2), quien llega a decir «Ahora puedo pensar en cuatro idiomas. Y no hay idioma que sea mío. No hay palabras que digan cosas profundas, cosas ciertas. No hay nada que pensar» (*Acapulco*, 16). Liuba ha llegado a tal punto de disgregación (tal capacidad políglota) que ya no tiene un territorio propio y está condenada a la marginalidad. El español que hablan Myra y Alvin no pasa de ser un «decorado» para sus diversiones.

La denuncia de Carballido alcanza matiz político cuando el comisario de policía habla un inglés perfecto con la rica turista a la que Lucio ha robado, según acusan Myra y Alvin:

³⁹Compárese la frustración por su vida cómoda y segura que expresa el coro de turistas en sus dos primeras intervenciones con la comparación que hace Octavio Paz de la sociedad tradicional mexicana y la tecnológica norteamericana (Paz 2001, 22 – 28). Es especialmente apropiada para la pieza que aquí se estudia la idea de que la sociedad norteamericana «niega la vejez y la muerte, pero inmoviliza la vida» (Paz 2001, 27).

3.2 El teatro de crítica social

145

MYRA.— Ella no habla español. Si quiere que hablemos nosotros...
COMISARIO.— Good afternoon, miss. This is the police station speaking.
We are informed that you were robbed by a man called Lucio Coronado.
(*Acapulco*, 54)

Si bien el mensaje no es tan didáctico como en obras anteriores, es fácil deducir, atendiendo a la forma en que el inglés se usa en la pieza, que las instituciones fomentan la «copia degradada» que sufren personajes como Lucio⁴⁰.

La obra concluye con dos escenas claramente antitéticas que aportan una punta de esperanza a tan amargo mensaje. En la cárcel, Lucio encuentra a un preso malherido por el maltrato policial. Para desinfectar la herida, Lucio le pide a otro preso la botella de aguardiente de que está bebiendo, pero este se niega a dársela y luchan hasta que Lucio se la arrebató. Con el aguardiente y succionando con la boca, Lucio desinfecta la herida. El otro preso se disculpa, «No es que uno sea, es que lo vuelven», a lo que Lucio contesta «Se vuelve el que quiere» (*Acapulco*, 57). En esta respuesta y en el rechazo tajante que a continuación muestra a los regalos que le envían Myra y Alvin se observa la dignidad de Lucio que, consciente de su posición (es decir, prostituido pero no alienado), es capaz de conservar unos principios.⁴¹

Frente a la cárcel y la violencia de quienes viven el lunes de Acapulco, la escena que cierra la obra muestra la despreocupación de quien disfruta el fin de semana: Myra, Alvin y Liuba se reencuentran tras una temporada sin verse, y cierran el espectáculo con un coro alucinado que ya no podrá engañar al espectador que ha visto Acapulco, los lunes:

Entra música.

ALVIN.— ¿Mint Julep? ¿Black Russian? ¿Dry Martini? ¿Deep Ocean?

ALVIN, MYRA, LIUBA y algunos TURISTAS.— ¿Coco fizz? ¿Bloody Mary?

¿Gin and Tonic? ¿Tom and Jerry?

Aparecen muchísimos adornos, luces de colores, movibles, neón, adornos

⁴⁰ Los únicos personajes de la pieza que no entienden inglés son una pareja de turistas del Cono Sur, con los que Carballido señala la ruptura de México con la tradición hispana.

⁴¹ Bixler interpreta esta escena de manera absolutamente contraria, enfatizando la siguiente respuesta del preso: «Te digo que nos vuelven. Yo estoy aquí por culpa de unos cabrones... ¿Crees que por mi gusto soy lo que soy?» (*Acapulco*, 58). La profesora americana desprende de esta réplica que «esta es claramente la otra cara del optimismo presente en las obras de carácter fantástico de Carballido, donde imaginación y voluntad poderosas producen los cambios más disparatados. En *Acapulco, los lunes* la premisa implícita es que somos incapaces de cambiar nuestra situación, y por tanto debemos adaptarnos lo más que podamos a la sociedad en que vivimos» (Bixler 2001, 106 – 107).

de fiesta o de cabaret.

ALVIN, MYRA, LIUBA y los TURISTAS: (*cantan*)

Gin Rickey, Grass Hopper,
Old Fashioned, Silk Stockings,
Planter's Punch, Whiskey Sour,
Dry Manhattan, Golden Hour.

[...]

Acapulco Sour
Acapulco Sling
Acapulco Blossom
Acapulco Gin
Acapulco Collins
Acapulco Fizz

¡Acapulco! ¡Acapulco! ¡Acapulco!

¡Acapulco!

TELÓN

(*Acapulco*, 59 – 60)

Al distanciamiento que pueda producir este coro ritual se añade el que siente el espectador al introducirse en la acción de la mano de Alvin y Myra. Lejanos al México del espectador por su lenguaje y por su forma de mirar las cosas, en su afán por comprenderlo todo, los jóvenes preguntan y se sorprenden continuamente, como si la vida cotidiana de Lucio fuera una suerte de ceremonia mágica donde actúan fuerzas desconocidas. Además,

Carballido ayuda al público a distanciarse psicológicamente del foro, no sólo mediante lo absurdo de las situaciones y la exageración de los personajes, sino también mediante su retrato antiilusorio de las acciones y la ambientación. El autor le imprime a la obra un ritmo veloz presentando en rápida sucesión una serie de escenas breves y manteniendo la técnica escénica lo más simple posible. (Bixler 2001, 101)

El resultado es que la mirada del público mexicano siente también la cotidianidad de Lucio como algo separado de la suya, de forma que puede juzgarla con mayor libertad. Ahora que ya ha visto el verdadero funcionamiento del paraíso tropical, el público ha de verse representado en Lucio, y no puede dejar de sentir desasosiego ante las réplicas de los turistas.

3.2.2.2 *Ceremonia en el templo del tigre*

Ceremonia en el templo del tigre, escrita en 1983, se puede considerar en cierta manera la fusión de los planteamientos de *Un pequeño día de ira* y *Acapulco, los lunes*, puesto que acierta a enlazar las facetas comunitaria e individual de los conflictos sociales. Al igual que en *Un pequeño día de ira*, Carballido muestra en escena la posibilidad de subvertir el orden impuesto con un arranque de voluntad popular; pero, como en *Acapulco, los lunes*, en esta última pieza de teatro social contemporáneo se destaca la insoslayable presión que factores externos al sistema oligárquico mexicano ejercen para mantener la injusticia, al tiempo que subraya como decisiva la actitud individual ante la presión de dichos factores externos.

El factor externo que se añade aquí a la lucha de *Un pequeño día de ira* ha sido ya observado por Sandra Cypess (1987, 120):

Previously, the Mexicans, either as oppressors or oppressed, had faced each other, as in “Un pequeño día de ira”; [...] the oppressor had been working within the patterns of the internal patriarchal system. The new actors on the scene are foreigners who interfere within the configurations of the power struggle to determine which side should prevail.

Comparándola con *Un pequeño día de ira*, Bixler (2001, 251) hace notar que la trama de *Ceremonia* «es mucho más desarrollada y compleja»:

Trata los ritos de iniciación que ha de enfrentar un adolescente, y simultáneamente la lucha social entre la población indígena y sus opresores *mestizos* y la presencia omnímoda —cultural, económica y militar— de Estados Unidos en todo Centroamérica y, por extensión, el llamado Tercer Mundo.

Esta complejidad deriva de la densidad de símbolos de carga política que se amontonan a lo largo y ancho de la pieza. Siendo la trama en sí sencilla, cada una de las trece escenas en que se divide el acto único conlleva un mensaje ideológico más o menos encubierto, como se verá con un breve análisis de la estructura de la obra.

Ya en la primera escena, como señala Bixler «Eugenio despierta literal y figurativamente al mundo masculino de la violencia cuando un brutal duelo (entre bastidores) hiere la noche» (Bixler 2001, 252). Pero en esta escena

hay más: el joven Eugenio comienza la obra con un cierto sentido de la justicia adquirido en casa de sus abuelos que su padre y el sistema caciquil se encargan de embotar:

EUGENIO: Uno trae pistola, el otro no.

JULIÁN: De cualquier modo, es cosa de ellos. Duérmete. ¿Ves? Ya no pasa nada. (*Ceremonia*, 21)

La escena 2, mediante la conversación del joven protagonista con un amigo de su infancia, pone al espectador en antecedentes acerca de la situación de Eugenio y aclara algunos aspectos acerca de la estructura social de la zona. Conversando con Edgar, Eugenio habla, por una parte, de su infancia en la capital con sus abuelos, en un mundo totalmente distinto al que ahora tiene frente a sí. Por otra parte, Eugenio y el espectador descubren la omnipresencia de los «ejecutivos de la exportadora» y los soldados, que con Edgar, por ser hijo del Presidente Municipal, «son cuates», mientras que a los indios «los echan» (*Ceremonia*, 26 – 27).

Esta brevísima pero efectiva descripción de las relaciones sociales entre pueblo indígena oprimido, opresor local e invasor se relaciona sin duda con la descripción de la escenografía. En ella han de predominar en todo momento las ruinas del Templo del Tigre (*Ceremonia*, 15), como presencia de la pervivencia de la base indígena de la población. Esta base indígena sobrevive a siglos de opresión, como muestra la siguiente acotación:

A los lados del templo, restos [...] de un pequeño templo barroco. Construido para anular al otro, quedan también sus ruinas, pero mucho más borrosas y faltas de énfasis que las del Templo del Tigre.

A este respecto, Bixler define la situación mostrada en esta pieza de la siguiente manera:

La clase gobernante de los mestizos valora y desea la cultura norteamericana —las bebidas mezcladas, las playas privadas, las hamburguesas— y menosprecia la cultura indígena hasta el grado de utilizar artefactos precolombinos para la práctica del tiro al blanco. (Bixler 2001, 256)

Las escenas 3 y 4 forman un conjunto que termina con estas significativas palabras de Julián, padre de Eugenio: «Lo que es mío, es mío» (*Ceremonia*, 34). Estas dos escenas muestran, en efecto, hasta qué punto el cacique es

3.2 El teatro de crítica social

149

dueño de todos los bienes y de todas las gentes. En la primera de ellas, Ileana, mujer de Julián y madre de Eugenio, denuncia a su marido la desaparición de una sábana. Para el lector es obvio que no falta sábana alguna y que la denuncia no es más que un abuso arbitrario de Ileana. Pero hay más aún; lo que enfurece al cacique no es la desaparición de la sábana, sino la posible relación sentimental entre el acusado y una criada. Así pues, la escena 4 es una brutal injusticia en la que Julián utiliza su poder para acentuar la opresión.

La escena 5 introduce un elemento de carácter fantástico cuyo valor simbólico es más sugestivo, quizá menos panfletario. El Hombre de Blanco (que no puede sino recordar al Hombre del Caftán de *La hebra de oro*, § 4.1.2) que se aparece en las ruinas a Eugenio no habla claro, y el joven parece no comprenderlo. Este personaje fantasmal parece representar la «esencia pura» de México. Va vestido de forma mestiza, su ámbito es el Templo en ruinas y ve la realidad desde una *perspectiva* extratemporal, como desde dentro de un espejo.

Una vez expuesta la situación, la sexta escena pone en marcha la acción. Esta escena, central en la estructura de la pieza, es con mucho la más larga, y sin duda la más importante. Se desarrolla en la cantina del pueblo, el lugar de interacción social por excelencia. Se encuentran allí los tres representantes de la opresión local: Julián, el cacique, y sus amigos el juez y el Presidente Municipal. Contra ellos dirige sus coplas satíricas el Cantor, una suerte de juglar popular que personifica la conciencia del pueblo expresada en su arte sin compromisos:

[...] Les gusta hablar en inglés
con Reagan se hablan de tú,
si van al Templo del Tigre
dicen: «voy al jaguar yu». (*Ceremonia*, 39)

Los poderosos deciden entonces escarmentar al Cantor haciéndole creer que van a matarlo. Pero en ese ambiente de violencia e injusticia, el bardo no comprende que se trata de una broma y «madruga» a los tres en presencia de Eugenio.⁴²

⁴²En (Cypess 1987) se halla un interesante análisis de esta secuencia atendiendo a criterios como discurso de poder y de contra-poder.

Las cinco siguientes escenas suponen el rito de iniciación de Eugenio y la asunción más o menos forzada por parte de este de su papel de sucesor del cacique. La escena 8, por ejemplo, muestra la visita nocturna que la criada que antes «servía» a Julián rinde al joven. El nombre de la criada, Marina, también está cargado de simbolismo, por supuesto. En las escenas 10 y 11, Eugenio, aguijoneado por su intrigante madre, comete su primera injusticia caciquil al castigar a un vendedor por una supuesta ofensa a Ileana. La escena 12 ofrece un paralelo con la quinta: Eugenio, desgarrado por su conflicto interno entre lo que se espera de él y su conciencia de la injusticia, invoca al Hombre de Blanco en las ruinas. Este no aparece, y el drama está ya preparado para su final inconcluso.

La última escena de *Ceremonia en el Templo del Tigre* es la propia ceremonia. Lo que en principio debía ser una versión profanada de la danza original, realizada por los criollos y que incluso «vienen turistas a ver [...]» (*Ceremonia*, 24), recobra ante los ojos del espectador su carácter ritual. Tal como había explicado Edgar en la escena 2, la ceremonia «era danza para hacer sacrificios humanos y... cosas paganas», y por eso «ahora la hacemos nosotros» (*Ceremonia*, 24). Este *nosotros* se opone a los indios, y se refiere a los criollos, que con máscaras y trajes que imitan los originales profanan la danza igual que las estatuillas. Pero, al igual que el Templo está en ruinas pero aún en pie, así conserva la danza su esencia, indiferente a la profanación de los europeos y a las fotos de los turistas. Sin máscaras, sin baile, un grupo de campesinos irrumpen en el espectáculo para turistas y lo convierte en auténtica ceremonia.

Los campesinos, lanzados por el Hombre de Blanco desde el Templo, machetea a los danzantes-tigres y sacrifican en el altar al nuevo amante de Ileana y cacique «regente», don Amado. Los turistas han huido y la representación en sí, merced a la sangre, que «debe verse como tal, abundantemente» (*Ceremonia*, 18), se ha alzado al plano de lo ritual. Ahora que todas las piezas de la alegoría han sido presentadas y que la emotividad ha llegado a su cumbre, es el momento de comprometer al espectador. Esa es la función del final inconcluso.

Cuando el grupo de campesinos ha rodeado a Eugenio y parece que el indeciso joven va a correr la misma suerte que sus congéneres, entra definiti-

3.2 El teatro de crítica social

151

vamente en el juego de poder una fuerza que hasta ahora no había aparecido más que en los diálogos de los personajes:

Irrumpe un grupo de marines: los guía Marina. Vienen armados y en traje de combate, con lentes negros o de espejo, en el brazo, aplicada, la banderita de Estados Unidos.

El final inconcluso que compromete al lector consiste en que Eugenio, con la pistola en alto y junto al altar, «ha quedado exactamente en el centro» (*Ceremonia*, 87), entre ambos bandos combatientes. Antes de que estos se lancen al ataque se hace la oscuridad, de forma que el espectador no sabe en qué dirección dispara el joven.

A la vista de la multitud de símbolos de clara orientación ideológica que han aparecido en este breve resumen del argumento, no parece aventurado considerar que Carballido forma en el personaje de Eugenio una suerte de alegoría del pueblo mexicano o, al menos, de esa parte del pueblo que acude al teatro y que, presumiblemente, representa al segmento social que, al igual que Eugenio, tiene la posibilidad —y quizá el deber— de decidir acerca del futuro de México. Es probable que la terrible decisión ante la que se ve Eugenio sea en cierta forma la decisión ante la que estaba todo México en la época en que se escribió la obra, disyuntiva que se hizo después tanto más evidente en los sucesos del estado de Chiapas de principios de la década de los 90. Al igual que Eugenio, en 1983 es ya toda una generación de mexicanos la que se ha formado en unos valores que rechazan la injusticia racial y valoran la herencia indígena, al tiempo que disfrutaban de una cómoda posición socio-económica que se basa en buena medida en la explotación del indígena.

Al igual que Eugenio, el espectador de esta pieza sabe que la situación de injusticia y opresión es insostenible (y la historia del alzamiento zapatista dio la razón a esta suposición), pero, al igual que el joven Zarco, teme perder sus privilegios y todo lo que «es suyo». Lo verdaderamente dramático de esta disyuntiva, sin embargo, es la conciencia de que el único apoyo posible ante una probable explosión de ira que pretenda devolver la riqueza al pueblo es la de aquellos que «tienen que defender los derechos de sus paisanos, que son también los nuestros» (*Ceremonia*, 42). La escena que cierra la pieza es, por tanto, muy precisa: en el inminente combate entre opresores y

oprimidos, Eugenio-México ha de situarse junto a uno de los dos bandos, sin compromisos ni subterfugios alibistas.

La nitidez con la que Carballido ha captado la posición del criollo en México (y, por extensión, en América Latina) a finales del siglo XX es uno de los valores innegables de esta obra. Junto a esto, la densa red de símbolos y connotaciones sobre los que la obra está montada aporta profundidad al texto al tiempo que resta soltura a la representación. En el trayecto que va desde «Los pastores de la ciudad» hasta *Ceremonia*, Carballido parece haber tomado conciencia del tipo de público que en realidad acude al teatro, y ha modificado el tono de sus piezas sociales de acuerdo al nuevo tipo de público para el que escribe. Consciente quizás de que al teatro solo acude gente ya convencida, después de *¡Silencio, pollos pelones!* decide dejar de apelar al público más popular para dirigirse, en *Acapulco, los lunes* y *Ceremonia en el Templo del Tigre*, a un espectador más culto y más habitual en las salas de teatro de la capital. El resultado es un texto mucho más serio y pesimista, carente de la festividad y sátira de las primeras piezas sociales, que hubo de abandonar, abrumado quizás por la magnitud de las fuerzas en juego.

3.2.3 Teatro de denuncia de la posición de la mujer

En el mencionado tomo *Teatro para obreros* (1985) aparece una pieza breve firmada por Carballido que muestra cierto cambio de dirección en los intereses «sociales» del autor. La pieza «Nora» aborda, en efecto, un problema concreto dentro de la denuncia de las condiciones sociales de los obreros. Este problema es la posición de la mujer, doblemente alienada como obrera y como mujer. Como se ha hecho en capítulos anteriores, se utilizará esta pieza breve como presentación del grupo de obras que se estudiará a continuación.

«Nora», de 1981, parece responder a la pregunta: ¿Qué ocurre tras el portazo de la Nora de Ibsen en la colonia Escandón, en el Distrito Federal? La pieza narra, en efecto, la desaparición de Nora, dejando sola su casa y sus seis hijos, y su regreso por la noche, transformada por la experiencia de la emancipación. El tono es claramente didáctico, basado en el recurso de que los actores estén continuamente en escena y entren y salgan de carácter a la vista del público; es decir, el *gestus* brechtiano permite al espectador presen-

3.2 El teatro de crítica social

153

ciar la representación como un «lección» acerca de su vida diaria.⁴³

Mientras Nora está desaparecida, las posibles causas de su desaparición son repasadas por su marido Julio y los amigos de este, por las amigas de la propia Nora, la hija de esta y su suegra. Para cuando Nora vuelve, el espectador es consciente de que había muchas razones para no volver, y que todas esas razones tienen un único origen: el rol de la mujer en la colonia Escandón, donde los años son iguales los unos a los otros, que «si acaso cambian por las enfermedades» (*Obrero*, 228 – 9), sin posibilidades de realizarse como persona. La obra no presenta, sin embargo, culpables concretos. El propio Julio aparece como un buen hombre que no hace más que cumplir con su rol social, de modo que la determinación con la que Nora decide cambiar su condición («Ya no es asunto mío. Voy a ganar más que tú: cuida los niños y la casa.» (*Obrero*, 239)) adquiere su auténtico significado social, rebasando el alcance de la anécdota de una familia.

Sea como fuere, y teniendo esta pieza breve como ejemplo y prueba del interés por el papel de la mujer dentro del teatro social carballidiano, no se encuentran después de *Ceremonia en el Templo del Tigre* (1983) en la producción de Carballido obras de las características de las cuatro estudiadas en el apartado anterior, es decir, dramas contruidos sobre la base del teatro épico que aborden las relaciones entre distintos segmentos sociales. A cambio, es posible encontrar en la producción carballidiana de los últimos quince años piezas largas que, si bien no se sirven de modo tan evidente del modelo brechtiano, tratan un tema social contemporáneo concreto como es el de la posición de la mujer.

Ya se estudió en § 2.4 un grupo de piezas en las que el tema principal era la mujer. Sin embargo, parece justificado clasificar estas obras en dos capítulos distintos, ya que piezas como *Orinoco* o *Rosa de dos aromas* abordaban la «mutilación» que sufrían las protagonistas en el plano de la cotidianidad, mientras que, en *Engaño colorido con títeres*, *La prisionera* y *Vicente y Ramona*, la trama parece remitir a una reflexión sobre la situación de la mujer en la sociedad en términos más generales, además de expresar esta situa-

⁴³No obstante, en esta pieza, cuando los actores están fuera de carácter y, por tanto, «del lado del espectador», se comportan como si estuvieran en trance, rasgo muy del gusto de Carballido, como se estudiará en el capítulo siguiente.

ción y las relaciones de las mujeres con moldes diferentes a los de las obras de cotidianidad.

La diferencia más notable, en lo que al molde formal se refiere, es la ambientación, que, en las piezas que aquí se estudiarán (a diferencia de las estudiadas en el capítulo 2), no es actual ni refleja la cotidianidad de sus protagonistas. En efecto, tanto la Nueva España de *Engaño*, la Revolución de *Vicente y Ramona*, como la indeterminada dictadura caribeña de *La prisionera* otorgan a estas piezas un alcance en su significado más amplio (en términos sociales) que el día a día de las protagonistas de *Orinoco* y *Rosa de dos aromas*. Esta ambientación alejada del espectador en el espacio y el tiempo convierte a este grupo de piezas en un puente entre la faceta de crítica social que se ha estudiado en las secciones anteriores y la que viene a continuación, la del teatro histórico.

3.2.3.1 *Engaño colorido con títeres*

La pieza *Engaño colorido con títeres* fue comisionada por el Instituto Mexiquense de Cultura como parte de las celebraciones por el III Centenario del fallecimiento de Sor Juana Inés de la Cruz y, como señala la nota final del texto, concluida en febrero de 1995. El hecho de ser una obra de encargo determina, lógicamente, la figura principal del drama, pero tanto el tratamiento escénico como la significación que Carballido otorga a la figura de Sor Juana son, una vez más, originales y coherentes con el conjunto de la producción carballidiana.

El significado con que Carballido dota a la figura de la décima musa es de carácter indudablemente social: la monja poeta y dramaturga personifica la posición oprimida de la mujer como grupo social a lo largo del tiempo y, simultáneamente, sirve para abordar una preocupación «moderna» como es la de la homosexualidad. Ya se ha visto cómo, en el año 1991, Carballido se acercaba en *Algunos cantos del infierno* (§ 2.3.4.2) a otro tema muy actual, el de las drogas, demostrando que el maestro es capaz de incorporar nuevos los problemas de la sociedad a su dilatada carrera de dramaturgo.

La pieza se desarrolla en dos partes alternando dos planos escénicos —el de los actores y el de los títeres— y dos escrituras: la fabulación de Carballi-

3.2 El teatro de crítica social

155

do con los versos de Sor Juana. Por lo que se refiere a los planos escénicos, hay que señalar que estos también se dividen a su vez en dos, creando una superposición de representaciones que no puede sino remarcar la teatralidad del espectáculo. Dentro de la propia trama de la obra no hay más que tres personajes «de carne y hueso»: Sor Juana, su esclava y la virreina, Condesa de Paredes. Los diálogos de la monja con su esclava sirven de marco de toda la acción, poniendo al espectador en antecedentes acerca de la polémica teológica, política y social originada por la «Carta athenagorica», en la que Sor Juana atacó, a petición de su amigo el obispo Fernández de Santacruz, las teorías del rival de este, Aguiar y Seijas:

SOR JUANA INÉS: [...] El acuerdo fue hacer una carta privada. La publicó por desafiar a Aguiar y Seijas... ¡Ahora se escuda atacándome a mí!
 ESCLAVA: Madre mía, no llore, que me va a hacer llorar a mí también. Aunque no entienda bien lo que pasa.
 SOR JUANA INÉS: Pasa que me ha traicionado alguien que yo creía mi amigo. (*Engaño*, 17 – 18)

Un diálogo de características similares cierra la pieza mostrando al espectador la situación de abandono y sumisión en que ha quedado Sor Juana a causa de sus «veleidades intelectuales»:

ESCLAVA: Madre mía, ¿es cierto que vas a venderme? (*Entró llorando*).
 SOR JUANA INÉS: Hija mía, ya te vendí. [...]
 ESCLAVA: ¿Por qué hiciste eso?
 SOR JUANA INÉS: Tengo miedo. Sin protectores no soy nadie. Mi fama es mi enemiga. Todos los rostros se han hecho herméticos o terribles, cuando yo paso. En las paredes, veo sombras de inquisidores. (*Engaño*, 46 – 47)

Si los diálogos de Sor Juana con su esclava sirven de marco a la acción, la relación Sor Juana – virreina, escenificada también por actrices, es el centro de la pieza, el momento más intenso de la representación, mostrando el amor de estas dos mujeres:

SOR JUANA INÉS: ¿Por qué la felicidad provoca este terror, este vértigo, este vacío resplandeciente...?
 VIRREINA: ... Es que vamos cayendo juntas..., una asfixia venturosa... Un vértigo. (*Engaño*, 42)

Aparte de estas dos parejas de personajes «de carne y hueso», son también actores los que representan la «Loa en las huertas» que Sor Juana escribe en honor de la virreina. Es interesante señalar que los espectadores de esta representación son marionetas, contribuyendo a la barroca sensación de teatralidad a la que se hará referencia más adelante.

Por lo que respecta a los personajes actuados por títeres y muñecos, su función también es doble. Están, por una parte, los títeres y guiñoles que, actuando en el teatrino, desarrollan en diversas escenas acciones propiamente dramáticas, como la reunión de amigos de Sor Juana de la que surge la «Carta athenagorica», la infancia de Juana con su abuelo, la vida de la joven en la corte o la llegada de los nuevos virreyes.

Los llamados «muñecos enormes» están en el altar y, cuando no actúan, forman el decorado ante el que se desarrolla la acción. Cuando actúan, quizás accionando únicamente con la boca y las manos, se convierten en una suerte de coro amenazante, como en la escena final de la primera parte (*Engaño*, 28 – 29), que termina con el «Dies irae» entonado por las figuras del altar tras arremeter, con textos auténticos de la época contra la mujer intelectual, contra el personaje de Sor Juana creado por Carballido.

La adscripción de esta pieza al género de teatro épico resultaría inapropiada, entre otras cosas por la carga emotiva que la recorre. Sin embargo, los efectos que produce la superposición de planos escénicos, unida a la intertextualidad que producen los fragmentos de la «Carta de Sor Filotea», sermones de la época y obras de Sor Juana, presentan un perfecto ejemplo del perspectivismo carballidiano.

El destino de Sor Juana, paradigma de belleza, inteligencia y determinación se presenta como un «engaño» amargo, un sueño de libertad y realización del ser humano que se ve truncado por las presiones sociales. Al comenzar la pieza, tras recibir la «Carta de Sor Filotea», la protagonista ya es consciente de la difícil posición en que se encuentra, así como de la causa de su inferioridad de derechos:

SOR JUANA INÉS: [...] ¿Quieres que te dé la libertad? Mañana mismo llamamos un notario y...

ESCLAVA: ¡No, madre mía! Tendría que irme de puta. Y eso es más triste que ser esclava, ya me informé. Para mí..., no hay muchos lugares.

3.2 El teatro de crítica social

157

SOR JUANA INÉS: Ay, hija mía, no los hay para ninguna mujer. No los hay. (*Engaño*, 12 – 13)

Lo que sigue es un repaso a varios episodios de la vida de Sor Juana que pretenden, tal como la «Respuesta a Sor Filotea», mostrar el camino por el que la protagonista llegó a la terrible situación que pone final a la primera parte, en la que la heroína friega suelos mientras un oscuro coro de reproches le recuerda sus obligaciones como mujer. Esta escena tiene un claro paralelo con el final del espectáculo, en el que «(*Sor Juana Inés se azota con cilicios. Su espalda llena de sangre, cicatrices, llagas.*)»:

SOR JUANA INÉS: *Azotándose*. Por querer pensar con libertad. Por lanzar el pensamiento a las estrellas. Por amar la inteligencia. Por amar la belleza. Por rebelarme a la autoridad obtusa y cruel. Por querer ser libre. Por haber amado. Por haber amado. Por ser mujer. (*Engaño*, 47)

Pese a que, como se ha dicho, no es posible considerar esta pieza como una muestra de teatro épico (lo cual no ha de extrañar, ya que fue escrita en la última década del siglo XX), la fuerza de esta última escena testimonia el alcance social de *Engaño*, denunciadora de una injusticia a menudo tan próxima al espectador contemporáneo como lo era para Sor Juana.

En el caso de *Engaño*, esta denuncia de la posición de la mujer va acompañada de una cuestión social más, y esta es la de la libertad para elegir la orientación sexual. En la réplica recién citada, Sor Juana se azota también «por haber amado», añadiendo su amor hacia la Condesa de Paredes en la lista de injustas culpas que expiar.⁴⁴

Y es que todo este «engaño colorido», toda la existencia de la monja jerónima se aparece en este drama de Carballido como un intento frustrado de conocimiento de sí misma, y el amor homosexual de Sor Juana y la virreina es parte de este conocimiento. A la primera virreina, Condesa de Galves, le

⁴⁴No es esta la primera vez que aparece el tema de la homosexualidad en el teatro de Carballido, pero aquí su significado en la representación es central. Otras obras de Carballido donde aparece el tema son *Fotografía en la playa*, *Rosa de dos aromas*, *Orinoco*, *Algunos cantos del infierno*, *Tejer la ronda*, *Acapulco*, *los lunes*, *Ceremonia en el Templo del Tigre*, *José Guadalupe*, *Chucho el roto* o *Querétaro imperial*. Es interesante señalar que, en el mismo año del jubileo de Sor Juana, se estrenó en México una obra en la que la figura de Sor Juana actúa como metadiscursio de una trama que denuncia el patriarcado y la homofobia: *Tren nocturno a Georgia*, de María Luisa Merino. La misma autora estrenó, al año siguiente, una nueva pieza sobre la homosexualidad utilizando a Sor Juana ahora como personaje. (Cfr. (Luiselli 2000))

dice la joven Sor Juana tras haber sido burlada por un galán: «Me conocí también: no quiero estar nunca bajo el poder legal de un hombre, ni a sus órdenes. [...] Nunca podré gozar que me atraviesen con una espada. Ese cuerpo ajeno..., sólo me dio dolor y asco.» (*Engaño*, 26 – 27) Y a la segunda virreina, su amante: «Es el espejo que no había visto, la parte incógnita de mí lo que me habéis dado en ese beso.» (*Engaño*, 40). No en vano, una posible escena erótica entre las dos mujeres está sustituida por un fragmento de *El divino narciso* en el que Narciso se enamora de la Naturaleza Humana admirando su propio reflejo.

Engaño colorido con títeres no es un drama social en sentido más o menos estricto. Su carga crítica se viste del ropaje de un barroquísimo juego de reflejos en el que diversos planos temporales, escénicos (muñecos, títeres, actores personajes y actores actores) y verbales (el de Carballido y el de Sor Juana) se funden en una sola imagen la del retrato de Juana Inés cuya descripción poética da título a la pieza. Este retrato, al igual que el de *Fotografía en la playa*, no deja de ser, en su intento de detener el tiempo, «una necia diligencia errada», «un resguardo inútil para el hado». Resulta fascinante comprobar cómo dos obras tan lejanas en el tiempo y en sus planteamientos estéticos como *Fotografía* y *Engaño*, participan de un mismo aliento, de una misma imagen del ser humano, y que este aliento se materializa en signos escénicos similares.

3.2.3.2 *La prisionera*

La prisionera, terminada en setiembre de 1995, fue publicada en el mismo año por el Centro de Artes Escénicas del Noroeste y estrenada profesionalmente en 2002. De aquella puesta en escena comenta Harmony que *La prisionera*, «como la mayoría de los dramas de Carballido, gusta en la lectura pero encuentra su exacta dimensión en el escenario, de estar bien montados, porque rezuman teatralidad» (Harmony 2002). Esta teatralidad surge en parte de la división del escenario que pide el escritor. La fuerza de esta división reside en que el espacio de la prisionera, María Antonieta Miranda de la Rosa, y el de sus carceleros, el coronel Leonardo Betancur y su esposa Catalina, acaban por subvertir lo que dicen las palabras, demostrando que

3.2 El teatro de crítica social

159

la presa es mucho más libre que sus vigilantes.

La acción se desarrolla en la costa de un país caribeño, sin identificar, en la década de los treinta. A un faro de vigilancia es conducida María Antonieta, sufragista y alborotadora, a la cual la dictadura militar de turno no puede permitirse encarcelar como a cualquier opositor sin provocar un escándalo internacional, dado que la dama pertenece a la aristocracia del país y está emparentada o relacionada con personajes relevantes en las más altas esferas. Durante su estancia en el faro demuestra su inteligencia —burlándose del coronel al leer el código de prisiones y exigir que le traigan de su casa libros, vestidos, un piano—, su cultura, su gusto por la vida, frente a la frustración y el hastío patentes en el matrimonio Betancur.

Ya solo este planteamiento, que incluye cuestiones como las dictaduras militares en Hispanoamérica y el sufragismo, permiten clasificar *La prisionera* dentro del teatro de temática social con preocupación por la posición de la mujer. Pero el desarrollo de la relación entre María Antonieta y la mujer del coronel ofrece una serie de claves para comprender los lazos que, en el teatro de Carballido, se establecen entre libertad y conocimiento de uno mismo en todos los planos: el de las relaciones personales, como se vio en el capítulo 1, el de las relaciones sociales que se estudia aquí y en un sentido más existencial, como se verá en el capítulo siguiente.

En efecto, Catalina, la mujer del obtuso y ridículo coronel, es «ignorante y curtida por la vida cuartelaria, la falta de incentivos y la decadencia total de ella y su marido», por lo que «su resentimiento de clase hacia Antonieta es más que justificado» (Harmony 2002). Estamos, por tanto, ante una mujer que, como Yuriria en *Zorros chinos* (2000) o Rocío en *La danza que sueña la tortuga* (1954) —por mencionar dos obras bien distantes en su fecha de composición y en sus motivos escénicos—, se ve forzada a contemplar su propia vida desde fuera, a tomar una nueva perspectiva.

A esa nueva visión de su vida llega gracias a la amistad con María Antonieta, cuyo desarrollo es la verdadera acción de la obra. Secuencias como aquella en la que la prisionera se burla del coronel, o cuando maquilla a Catalina, pero —sobre todo—, cuando Catalina consuela a la dama tras el intento de violación del coronel, van estrechando la amistad de estas mujeres tan distintas. Parecería casi innecesario subrayar el paralelismo con

Rosa de dos aromas (ver § 2.4.1.2). donde de nuevo dos polos opuestos pero femeninos se unen contra el varón opresor.

Visto todo lo anterior, y considerando las preocupaciones del autor, presentes en tantas obras estudiadas, la última escena de *La prisionera* cobra todo un significado de protesta ante la situación de la mujer. Catalina, sola en la «celda» que María Antonieta acaba de abandonar aprovechando un indulto para sus actividades políticas, se pregunta: «¿Quién va a indultarme a mí? (*Grita.*) ¿Quién va a indultarme a mí?» (*Prisionera*, 148)

3.2.3.3 *Vicente y Ramona*

Vicente y Ramona. (*La historia del Indio Alonso*), publicada en 2000, es una nueva mezcla de géneros y temas, donde la cuestión básica de la libertad de elección y la posibilidad de realización plena de una persona vuelve a presentarse como una cuestión social con especial atención a la situación de las mujeres como colectivo.

Carballido trata aquí (como en *Chucho el Roto*, ver § 3.3.4) de un personaje histórico —del margen de la historia—, el bandido-rebelde Vicente Alonso. El Indio Alonso participó en las revueltas villistas y, cuando el caudillo revolucionario se retiró al norte, el Indio Alonso siguió hostigando a los pudientes del estado de Colima, escondiéndose de las tropas federales en el monte y en las laderas del volcán Nevado de Colima.

En algunos de los dramas históricos Carballido analiza el período revolucionario de México, pero en *Vicente y Ramona* la historia con mayúsculas únicamente funciona como condicionante y trasfondo de la acción, sin ser a ella a donde apunta la reflexión poética del autor (como sí lo hace, por ejemplo, en *Homenaje a Hidalgo*). Así y todo, algunas de las escenas, acciones y diálogos no se pueden interpretar de otra forma más que como crítica social, si bien la relación con la situación contemporánea al autor no parece tan evidente. Más aún, hay en *Vicente y Ramona* escenas, como la VII, en que parece percibirse incluso cierta complacencia al contemplar una situación que de tan estereotípica y lejana no puede resultar provocadora para el espectador del siglo XXI:

HACENDADO: Lo quieren [al Indio Alonso] porque está contra nosotros.

3.2 El teatro de crítica social

161

Sí, nosotros, ustedes y yo. El ejército les quita ganado y les lleva a sus hijos. Los chicos mejor se van con el Indio.

JEFE DE ARMAS: Ustedes, claro, los han tratado como bestias, los han explotado.

HACENDADO: En la leva los tratan tan bonito... Y las contribuciones de ganado, y de grano...

CURA: Contra la Santa Madre Iglesia, ¿qué rencor pueden guardar?

JEFE DE ARMAS: Contéstese solito, padre. ¿Qué tal sus diezmos y primicias? ¿Cuánto cobra por bodas y bautizos? ¿Y por misas? ¿Qué tal sus penitencias? ¿A quiénes calienta más el infierno? (*Vicente*, 29)

Es en las reflexiones *intrahistóricas* de los bandidos donde aparece el aliento popular de *Un pequeño día de ira*, ese espíritu de rebelión contra los poderosos que es, en su lúdico costumbrismo, mucho más corrosivo que cualquier soflama panfletaria.

ESTEBAN: Aquí hacemos lo que queremos y saqueamos por nuestro gusto, no porque nos manden un cabo o un sargento. [...]

HOMBRE: A los que hicimos la revolución, pura verga nos dieron. ¿Quieres saber quién ganó de veras? ¡Los porfiristas! ¡Siempre ganan! (*Vicente*, 22)

El espíritu de rebelión espontánea (sin base ideológica definida ni programa de gobierno alguno) de este puñado de bandoleros se verá subrayado en un buen montaje por el hecho de que los rebeldes son niños «de entre 15 y 20 años» (*Vicente*, 7).

La Revolución se presenta, en resumidas cuentas, como una corriente de ira popular, amorfa y eterna, que se rebela contra la injusticia allí donde aparezca pero que no aspira a sustituirla. Este ambiente de insumisión funciona, además, como realce del motivo principal, el de la libertad del individuo, que se desarrolla en la historia del Indio y Ramona.⁴⁵

Entre asaltos, persecuciones, secuestros y fugas, el espectador se pregunta: ¿quiere Ramona estar con Vicente y los suyos o está con ellos forzada? La respuesta que ofrece *Vicente y Ramona* es paradójica: Ramona está de parte de los bandidos y en contra del sistema que representa su propia familia; además, probablemente ama al Indio Alonso. Pero, pesar de estar en el ban-

⁴⁵La sutileza con la que se estudian en esta pieza los lazos entre la voluntad, la libertad y la sumisión recuerda a otra obra de Carballido de características muy diferentes, *Los esclavos de Estambul* (ver § 4.3.2.1).

do que le es más cercano y con el hombre que desea, nada de ello es fruto de su decisión y, por tanto, ha sido forzada.

Una serie de paralelismos en la relación entre Vicente y Ramona disponen la trama sobre la que se desarrolla el enfrentamiento entre libertad y sumisión en el que Ramona, por ser mujer, está condenada a perder. La primera escena muestra el sueño más profundo de la protagonista, el lugar de su vida «adonde nadie puede meter mano» (*Vicente*, 1). Allí se le aparece a Ramona el Indio Alonso vestido de charro y le *propone* irse con él. La realidad desmiente ese sueño ya en la escena III, en la que el Indio roba a Ramona sin preguntar: «Nomás una cobija y unos mecates, como si fuera yo marrana» (*Vicente*, 18). Ramona alude varias veces a ese traje de charro que Vicente en verdad tiene como símbolo de una pesadilla de la que no ha despertado. Hasta que, en la escena XVIII, Ramona intenta despertar de lo que ya no es un mal sueño sino su realidad:

INDIO: Y así, seguramente, estarías esperando que yo llegara por ti.

RAMONA: Con suerte y eso estaría esperando. O esperaría, tal vez, soñar contigo... Pero después, podría yo despertar.

De golpe, tal como él la enseñó a tirar, se vuelve y dispara. Él cae.
(*Vicente*, 50)

La pericia de Ramona con el arma es otro de los elementos que confluyen en esta escena culminante. Antes, el Indio le había enseñado a utilizarla y ella participaba en las escaramuzas contra el ejército, combatiendo codo a codo con Vicente como «una costumbre muda entre los dos» (*Vicente*, 43). La muerte de Vicente también culmina la relación de ambos. Cuando llegan al primer campamento y Ramona, tras ser robada, cede a su propio deseo y se convierte en la mujer del Indio, no deja de avisarle: «Me trajo a fuerzas, acuérdesse. Y me voy a cobrar un día» (*Vicente*, 20). Así lo hace y lo recuerda al público con la cabeza de su amante entre los brazos: «Se lo dije siempre. Que yo me iba a cobrar.» (*Vicente*, 51).

Todos estos ejemplos se han aducido como pruebas del conflicto de Ramona. Como mujer de buena posición, estaba destinada a un güero por el que no sentía ningún aprecio, y su valor se reducía a mantener la honra de la familia, como demuestra el hecho de que su padre pida a los militares que disparen sobre ella (*Vicente*, 17). Arrancada de la vida sedentaria y sin in-

3.2 El teatro de crítica social

163

centivos de su casa, condenada a esperar al Indio, Ramona tiene ante sí una existencia de dormir en cuevas y vivir a caballo que ni siquiera ha elegido:⁴⁶

RAMONA: [...] ¿No conocen mejor vida?

INDIO: Nosotros no. ¿Tú la conoces? Yo sé cómo es tu casa. ¿Esa era mejor vida?

RAMONA: No. (*Vicente*, 41)

De ahí que en la última réplica, cuando Esteban ofrece a Ramona escapar con él y disfrutar la recompensa por la cabeza de Vicente, la joven regresa a la idea del sueño de libertad destruido: «Yo he tenido un gran sueño de odio. Apenas si me va a alcanzar la vida para vivirlo.» (*Vicente*, 53).

3.2.3.4 Conclusiones

Como se ha comprobado al estudiar estas cuatro piezas, el papel de la mujer en la sociedad contemporánea ha sustituido en el teatro de Emilio Carballido —con toda naturalidad y enlazando con preocupaciones anteriores en su producción— a la más o menos habitual denuncia de la alienación de los trabajadores en la lucha de clases.

En el análisis de estas piezas se ha podido ver que la opresión que sufren los personajes femeninos tiene carácter social, es decir, que las protagonistas sufren por su condición de mujeres. El enfoque social de la cuestión del género aparece ya en «Nora» en 1981, donde la vida sin alicientes de la protagonista es la consecuencia de una doble opresión, puesto que en Nora se unen la explotación económica de la clase obrera y la asunción de ciertos roles sociales en función del género. El caso de Catalina, en *La prisionera*, es similar. Ella se cree carcelera y al final de la pieza se descubre mucho más prisionera que María Antonieta, puesto que, a diferencia de ella, su posición económica y su educación no le permiten instruirse, disfrutar, cultivarse.

El caso de Sor Juana Inés en *Engaño colorido con títeres* y de Ramona en *Vicente y Ramona* es algo diferente. En estas dos piezas el conflicto se centra en la inhibición de la libertad de los personajes femeninos por el hecho de ser mujeres. Este conflicto se desarrolla en sociedades concretas —la de

⁴⁶La presencia de los caballos, que representan la continua huida y la violencia por oposición a la tranquila existencia de Ramona hasta la llegada de Vicente, es capital en el montaje, tal y como exige el autor.

la colonia y la de la revolución—, por lo que la relación entre libertad de la mujer y sociedad sigue patente, de forma que se puede considerar que estas piezas también abordan la cuestión del género desde un punto de vista eminentemente social. A diferencia de las otras dos, el amor, como motivo de la acción, adquiere un valor mayor en cuanto imagen de la libertad, y no es de extrañar que la represión del amor homosexual de Sor Juana se alce como símbolo de la incompreensión y de la mutilación que sufren las mujeres.

3.3

TEATRO «HISTÓRICO»

Cinco obras de Emilio Carballido forman un grupo homogéneo aparte del resto de su producción, tanto por su recurso a la Historia en cuanto protagonista de la trama como por el tratamiento que en ellas se hace de ese material histórico. Según Bixler (1991, 354),

si la mayoría de sus obras contiene un marcado referente socio-histórico, hay cuatro piezas en particular que tratan directamente de figuras y episodios del siglo diecinueve: *Homenaje a Hidalgo*, *Almanaque de Juárez*, *José Guadalupe*. (*Las glorias de Posada*) y *Tiempo de ladrones*. *La historia de Chucho el Roto*⁴⁷

Hay que insistir, sin embargo, en que no es solo el hecho de que la acción se desarrolle en determinado momento histórico lo que caracteriza esta pentalogía (puesto que también se sitúan en el pasado, por ejemplo, *El relojero de Córdoba*, *Te juro*, *Juana, que tengo ganas* o *Los esclavos de Estambul*), sino la especial inmersión que el espectador hace en ese pasado. Es, en efecto, significativo, como nota Bixler, que «de los muchos estilos dramáticos que ha empleado Carballido, el drama histórico es irónicamente el más extravagante, antiilusorio y metateatral, el más consciente de su propia teatralidad» (Bixler 1991, 356). De ahí que este fascinante conjunto de piezas, además de representar un interesante experimento de teatro histórico, muestra vivamente una poética en la que el arte se convierte en medio de comunión y conocimiento de la comunidad.

En su reflexión sobre la historia de México y de toda América Latina, Octavio Paz llega a afirmar que «la mentira política se instaló en nuestros pueblos casi constitucionalmente» (Paz 2001, 148), aseveración que denuncia el desequilibrio afrentoso que existe en muchos de estos países entre la realidad del pueblo y la retórica de los políticos. Cuando esta retórica se proyecta en el pasado de la nación, crea una imagen legendaria de ciertos héroes y villanos de la historia, los cuales encarnan valores absolutos como la hones-

⁴⁷A las que habría que unir *Querétaro Imperial*, posterior al artículo citado, y de la cual se tratará en 3.3.5.

tividad, el patriotismo, la traición, etc. Así lo explica Bixler cuando especifica que «a través de los años, figuras claves de la historia mexicana, como Cuauhtémoc, Juárez y Morelos, se han institucionalizado como mitos sagrados» (Bixler 1991, 356). El resultado para el ciudadano normal y corriente es que no existe mayor relación entre él y estos mitos que la que pudiera tener con seres divinos o héroes legendarios capaces de modificar el destino de la nación: son seres superiores destinados a dirigir el rumbo de la historia, y el ciudadano aspira, como mucho, a tomarlos como ejemplo.

Por todo ello, los grandes mitos de la historia provocan que el hombre crea que *está* en la historia, y que su destino no pasa de ser la consecuencia del arcano conflicto de unas fuerzas que no puede afectar. El teatro histórico de Carballido pretende por el contrario que el espectador comprenda que el hombre no *está* en la historia, sino que *es* la historia, la cual construye también con su ideología, su folclore, sus aspiraciones y, por supuesto, sus mitos, y que todo ello tiene tanto peso en el desarrollo de los acontecimientos como los personajes alzados sobre pedestales.

Para ello, como ya se ha dicho utilizando otra cita de Bixler, «Carballido hace todo lo posible por destruir cualquier ilusión de realidad, subrayando la índole mítica de sus personajes y su propio manejo teatral de ellos» (Bixler 1991, 356). Esto lo consigue recurriendo a los géneros escénicos más lejanos a la convención de la cuarta pared, como pueden ser el *collage*, el teatro épico, la ópera, la revista de variedades o el ballet. Carballido busca una sensación de totalidad en la que sumergir al espectador, no una exposición válida de la personalidad del mito en cuestión. Por eso, es muy acertada la afirmación de la crítica norteamericana de que «el protagonista de sus dramas históricos [...] no es un ser de carne y hueso, sino el ser mitificado y toda la época en que ese mito se formó», afirmación que se basa en la intuición de que Carballido, «en vez de destruir los mitos, los quiere preservar porque, a su modo de ver, forman parte íntegra de la conciencia colectiva del ser mexicano» (Bixler 1991, 356). A esto habría que añadir que los quiere preservar, pero acentuando su esencia de seres míticos, esto es, no reales, no históricos. Por medio del teatro, el público puede alcanzar una nueva perspectiva sobre el período histórico en cuestión y sobre el suyo propio. Al ver el México del siglo XIX convertido en teatro —esto es, interpretado y desrealizado— el

espectador del teatro histórico de Carballido se ve forzado a interpretar su propia realidad histórica con una profundidad poética muy distinta de la que ofrecen las estadísticas o los medios de comunicación.

Las piezas cortas de Emilio Carballido también ofrecen un ejemplo de este tipo de teatro. En la mencionada colección *Teatro para obreros*, la pieza «Nahui ollin» presenta el conflicto huelguístico de Río Blanco, en el estado de Veracruz, sucedido en 1907. Siendo esta pieza una de las de carácter más panfletario de las del Carballido social, adopta al mismo tiempo el carácter más marcadamente ritual, al tomar la forma de un baile indígena cuyo objeto era celebrar el movimiento de los astros.

El espectáculo muestra la concienciación de un joven obrero, que comprende que en la lucha contra la injusticia el destino de uno es el destino de todos y viceversa. Esta historia real, mítica para el movimiento obrero mexicano, aparece desprovista de todo realismo, de hecho, «basada en una danza dramática prehispánica, “Nahui ollin” sobreimpone el tema del movimiento huelguístico de Río Blanco a la forma original ritual» (*Nahui ollin*, 155), en palabras del propio autor.

Este acercamiento confirma, con una breve pieza, la caracterización del grupo de piezas que se estudiará a continuación como histórico-ritual, donde lo destacado es la propia recreación del mito, el acto creativo que planta las raíces del presente en la conciencia mitificadora del pueblo.

3.3.1 *Homenaje a Hidalgo*

Ya en 1960, con *Homenaje a Hidalgo*, se lanza el dramaturgo, con intención didáctica y un creciente sentido lúdico del teatro histórico, a crear estas piezas que aspiran a formar murales dramáticos, como si las pinturas de Rivera o Siqueiros subieran a escena. *Homenaje a Hidalgo* es un «breve libreto» que da base textual a un espectáculo más bien musical —con baile y amplias coreografías—, que pretende captar el espíritu de rebelión ante las injusticias que reinaba a comienzos del siglo, y que el cura Miguel Hidalgo supo encauzar contra los opresores españoles.

A este primer experimento escénico de tema histórico acompaña la primera enunciación poético-teórica de la esencia de la historia (hay prácticamente

una enunciación distinta pero equivalente en cada una de estas piezas), en boca del propio Hidalgo. Este compara la historia con un tablero de damas en el que se alternan momentos de claridad y de oscuridad. La metáfora se podría interpretar como una alternancia de ciertas épocas en las que la organización social es favorable a la realización del ser humano con otras en las que el hombre vive penalidades o es explotado por el hombre. Una imagen de este tipo fuerza al espectador a preguntarse si se encuentra en una de las épocas luminosas o sombrías, con lo cual se establece un primer lazo entre la realidad histórica que se trata en escena y la que vive el público. El flujo que une ambos momentos históricos se intensifica con otra metáfora puesta también en boca del líder de la independencia: «veo cómo la historia va acumulándose, gota a gota, infamia tras infamia, colmando frágiles vasos sudorosos» (*Homenaje*, 8). Esta idea se representa en escena como una pantomima de diversas muestras de injusticia y violencia que «se entienden como gotitas metafóricas en un proceso eterno que hizo estallar, y que podría hacer estallar de nuevo, un frágil orden social mantenido por la opresión y la pobreza» (Bixler 1991, 358). La dimensión poética que estas imágenes otorgan a la historia muestran al espectador su situación dentro de este goteo que quizá le corresponde detener.

Respecto al tratamiento que del mito de Hidalgo hace Carballido, es interesante resaltar que el héroe se presenta al principio de la historia como un hombre complejo —y por tanto real— frente al monolítico ser que construye la mitología política. En el prefacio, Hidalgo es un «orgullosa y fuerte cura» para las fuerzas del gobierno, un «activo y sagaz, pequeño cura» para el pueblo, y el «humilde, oscuro padre Hidalgo», según él mismo (*Homenaje*, 8). En contraste, la escena que cierra el espectáculo, acotada así por el dramaturgo: «campanas y luz plena al coro, al pueblo, que responden a gritos y avanzan amenazantes, con el cura al frente» (*Homenaje*, 21), muestra ya la imagen mitificada del orgulloso, activo y humilde cura; es ya el padre Hidalgo profiriendo el Grito de Dolores. Entremedias, el vaso de infamias se ha colmado y a la zona oscura de la historia comienza a sustituirla la claridad que trae el héroe Hidalgo. El proceso por el que un ser «de carne y hueso» se convierte en mito es intuitivo por el público como decantación del espíritu de la época (espíritu que ha sentido en su totalidad sobre el escenario, puesto

que el mítico Hidalgo forma un todo con el espectáculo visual que Carballido muestra), y como fogonazo con que el tiempo fija una imagen que el pueblo sube al pedestal.

3.3.2 *Almanaque de Juárez*

Esta es precisamente la metáfora que busca la esencia de la historia en *Almanaque de Juárez*, de 1968: la de la memoria colectiva funcionando como las sales que, en la fotografía, reaccionan al recibir «la luz que emana de los gestos de un hombre» (*Almanaque*, 11) para fijar su imagen. Pero, al igual que en fotografía, en la historia hace falta un determinado proceso para que la imagen sea visible: «Hay que sacarla a oscuras, y proceder al revelado en el cual se hace una reacción química con el revelador» (*Almanaque*, 11). No cabe duda de que la reacción química tiene su equivalente en el proceso individual y social que, de una forma u otra, provoca el arte —y, más concretamente, el teatro— en la conciencia de un pueblo. Es posible afirmar que las metas de Carballido no son otras que colaborar en la fijación de la imagen mítica de Juárez en la conciencia popular y mostrar cómo se forman dichas imágenes a partir de los datos de la historia.

Toda esta metáfora de la fotografía la proporciona en la pieza uno de los dos narradores, el fotógrafo, cuya función es, efectivamente, mostrar la naturaleza de los mitos en la conciencia mexicana. Existe además un segundo narrador, al cual Carballido presenta como guía por el museo de Juárez en el Palacio Nacional. De la mano del narrador, el espectador se introduce en el desarrollo vital y político de Benito Juárez, desde su infancia zapoteca en un pueblo del distrito de Ixtlán hasta su reemplazo por Porfirio Díaz en la presidencia, pasando por la guerra con Estados Unidos, la dictadura de Santa Anna, la invasión extranjera, etc. Este guía presenta los hechos de una forma más similar a como se encuentran en un manual de historia, son datos en cierta forma desnudos, pero que emiten luz, sucesos que requieren de la reacción química que los fije en las sales de la memoria.

Carballido enfrenta muy hábilmente este guía «imparcial» a unas señoras insoportables, «de seguro espectadoras de televisión» (*Almanaque*, 25), para quienes el ser mítico no es el indio Juárez sino los frívolos y elegantes

emperadores Maximiliano y Carlota: «Max parece rorro de porcelana, con sus barbas doradas tan lindas... ¡y ojos azules!»; «Pero bailan el vals... ¡tan bonito!» (*Almanaque*, 26 y 30). Para el público es evidente que las señoras han realizado una mitificación, y el espectáculo ha de convencerlo de que esa mitificación de los extranjeros no es históricamente «positiva», y que es necesario buscar otra. Esto no ha de confundirse con un afán de objetividad. De hecho, la representación de los acontecimientos y del ambiente de la época es, una vez más, marcadamente antirrealista, evidentemente teatral.

En esta ocasión Carballido recurre mucho más asiduamente a los recursos épicos para crear la dimensión poética de la historia. Esta presentación espectacular y voluntariamente teatral (por medio de proyecciones, bailes, pantomima, citas literarias, etc.) de los hechos resalta su carácter de mito, al tiempo que los dota de coherencia y significación para la actualidad. Carballido no busca la verdad histórica que promulgan los libros de historia y los discursos políticos, porque sabe que no existe, sino la recreación sugerente —poética, irreal— de unos hechos, de un mito, de forma que aporten una luz a la esencia del mexicano y a su situación actual. No cabe olvidar que *Almanaque de Juárez* está terminada de escribir pocos días después de la represión del ejército sobre el pueblo el 28 de octubre de 1968. En este contexto, la aparición de la siniestra figura de Porfirio Díaz al final de la obra, después de haberse expuesto los múltiples logros de Benito Juárez, crea un paralelo con la situación contemporánea que se hace más que evidente en el siguiente fragmento:

OTRO (HOMBRE): Cuando queremos protestar, cuando pedimos que nos
traten como ciudadanos, como gente, cuando tratamos de que haya
diálogo entre el pueblo y el gobierno, ¡nos echa encima el ejército!
¡Usa a los soldados para asesinar al pueblo! [...]

DÍAZ: (*Ruge*) ¡Mátenlos en caliente!
(*Matanza: unos huyen, otros caen. Quedan muertos tirados por to-
dos lados.*) (*Almanaque*, 37).⁴⁸

La última intervención de la obra es una tierna e irónica aparición de la Patria, que puede aportar una idea más acerca de la significación de los

⁴⁸Cfr. con este juicio de Octavio Paz, escrito en 1969, acerca de los sucesos de la Plaza de las Tres Culturas: «El régimen mostró que no podía ni quería hacer un examen de conciencia; ahora bien, sin crítica y, sobre todo, sin autocritica, no hay posibilidad de cambio. Esta debilidad mental y moral lo condujo a la violencia física» (Paz 2001, 282).

dramas históricos de Emilio Carballido. La propia joven que aparece vestida con un traje tricolor y un gorro frigio reconoce: «Yo ni estoy bien segura de lo que es la Patria» (*Almanaque*, 38). Pero su intento de aproximarse a ese concepto indica cómo se han de interpretar estos experimentos teatrales: «[La Patria] es así como ciertos momentos de... la Historia, o de leyendas, la Historia combinada con la vida diaria y... conmigo y con... (*gesto amplio*) todo esto» (*Almanaque*, 38). Por lo tanto, la Patria, como conciencia del ser mexicano, está formada por los datos históricos que aporta el primer guía, más los mitos que en torno a esos datos se forman, más la percepción que de la historia y el mito tiene el ciudadano que se sienta en la butaca. Para decantar a partir de tamaña amalgama el precipitado que dé un sentido coherente al ser mexicano es necesario, además, «... todo esto»: la ceremonia en que dicha percepción se hace común en un espectáculo artístico.

3.3.3 José Guadalupe

En *José Guadalupe. (Las glorias de Posada)*, escrita en 1976, el interés de Carballido se decanta claramente por el proceso de creación de la conciencia histórica en lugar de centrarse en una figura concreta, con el resultado de que el experimento escénico es aquí mucho más atrevido aún que en las anteriores piezas históricas. «Carballido no se preocupa tanto por los productos de la mitificación como por la imaginación popular, literaria y artística que poco a poco engendra y renueva esos mitos», explica Bixler (1991, 362).

El dramaturgo ofrece en esta ocasión un panorama del México prerrevolucionario sin argumento alguno, pues la estructura de la obra consta de quince *sketches* independientes que el autor subtitula como «revista» aunque «its structure is very much like Brecht's idea of montage» (Bixler 1988, 17). Dos elementos confieren unidad al conjunto: por una parte, el pupurrí de escenas «[is] governed and linked by the thematic relationship between art and history» (Bixler 1988, 17); por otra, la figura y, sobre todo, la obra del grabador mexicano José Guadalupe Posada (1852 – 1913), que aparece como personaje en tres monólogos y cuyas láminas se proyectan como fondo de todas las escenas.

La obra se presenta, en efecto, como un tributo a la creación del pin-

tor que la titula, pero el mismo homenaje se convierte en reflexión sobre el papel del arte en la creación de una conciencia histórica y nacional. Así, la primera escena (tras la «Obertura» musical y el primer monólogo de Posada), titulada «La rosa de Hong Kong (rumba)», pese a su «disorienting effect on the audience because of its brevity and combination of disparate elements» (Bixler 1988, 18), se puede entender como una muestra del efecto de la imaginación popular sobre culturas ajenas. En este caso, aparecen tres mujeres vestidas con quimonos y cantan una rumba que comienza con el verso «Soy la flor de loto». Como en este *sketch*, cada uno de los cuadros, además de hacer referencia a algún aspecto de la sociedad de finales del siglo XIX, resalta la deformación y adaptación de la realidad por parte de cualquier elaboración artística, y como trasfondo, la visión de un artista del pueblo como José Guadalupe Posada.

El significado fundamental de *José Guadalupe* en el conjunto de la obra de Carballido consiste en la forma en que subraya la función histórica del arte mediante técnicas metateatrales que convierten a la propia historia en protagonista del espectáculo. En palabras de Bixler,

Ahí donde Posada registró su momento histórico en bosquejos estilizados como la famosa serie de esqueletos conocida como las *calaveras*, Carballido emplea formas no realistas [...] para estilizar dramáticamente la misma realidad histórica recreada por el grabador en sus ilustraciones. La historia, como finalmente se revela al público, de hecho es retirada dos veces de la realidad, por cuanto ha sido filtrada a través de los instrumentos de grabado de Posada y la imaginación dramática de Carballido. (Bixler 2001, 214 – 215)

Una vez más, emerge la coherencia artística de Carballido, capaz de mantener una profunda visión del ser humano en piezas tan aparentemente diferentes como *José Guadalupe* y *Yo también hablo de la rosa* (ver 4.4), donde la Intermediaria, un personaje que parece surgir del mundo de la fantasía y la magia, afirma tener una función similar a la de Posada, a la del arte en general.

Si bien esta pieza no ha sido hasta la fecha estrenada, su importancia en el conjunto de la producción de su autor es capital, puesto que «*José Guadalupe* is evidence of Carballido's own continuing belief that art, and more specifically theatre, is the most viable vehicle in the expression of history and life in general.» (Bixler 1988, 27)

3.3.4 *Tiempo de ladrones*

Si *José Guadalupe* puede ser considerada una obra cumbre por lo que se refiere a la relación entre arte e historia, *Tiempo de ladrones. La historia de Chucho el Roto* (1983) recupera la magnificencia formal de aquella para tratar con más libertad que nunca el tema de la injusticia social. Este espectáculo, descomunal en todos los sentidos, recrea algunas de las «hazañas» del legendario José Arriaga, conocido como Chucho el Roto, bandido de finales del siglo XIX convertido en mito del tipo de Robin Hood por robar a los ricos para repartir entre los pobres. Las argucias del personaje recuerdan, como apunta Bixler (2001, 217), al Lucio Coronado de *Acapulco, los lunes*, pero es quizá aún más cercano al Indio Alonso de *Vicente y Ramona*, en el sentido de que sus ataques a los pudientes encuentran apoyo en las víctimas de la injusta situación social.

Lo descomunal de este espectáculo comienza por su propia forma, que recupera por una parte cierto género teatral decimonónico, con su división en tandas y jornadas, al que añade, por otra parte, elementos del teatro épico. Dentro de estos elementos brechtianos destaca quizás el reparto que Chucho y sus compinches realizan entre el público de «volantes con material subversivo que aplique los episodios a la actualidad más inmediata al público» (*Chucho*, 256). La libertad con que se plantea el desarrollo del espectáculo queda patente también en la posibilidad de ordenar las aventuras del protagonista según el gusto de la compañía o las necesidades del montaje, pudiendo este combinarse de muchas maneras diferentes sin que quede descartada la posibilidad de representar cada uno de los cuadros por separado.

Esta libertad y falta de estructura definida no impiden la unidad temática de la obra. Todos los elementos que contruyen esta unidad señalan a una misma cuestión, verdadero *leit-motiv* de las andanzas de Chucho el Roto: el abismo existente entre ricos y pobres, abismo que Chucho salva una y otra vez, arriesgando su propia vida, en un intento de colgar puentes entre ambos mundos. Uno de los elementos que señalan este motivo principal es la existencia de ciertos «pivotes» en la estructura de la representación, pese a su pretendida libertad combinatoria: el primer y el último episodio han de representarse siempre en ese orden, exige el autor. De esta manera, todas las

aventuras del héroe quedan enmarcadas entre la brutalidad de su muerte en la fortaleza de de San Juan de Ulúa y la absoluta depravación y ruindad de las clases altas en el episodio «Chez Frau Schiller». Otro elemento, ahora escénico, se refiere también a la polarización de la sociedad que la figura del ladrón consigue anular con sus fechorías. Se trata de tres objetos (un banco de carpintería en el primer término y un piano de cola y un candil, en el centro) que «están a la vista toda la obra [...] sin importar que parezcan a veces fuera de contexto.» (*Chucho*, 16). Finalmente, la propia historia sentimental de Chucho, entre Matilde de Frissac y Consuelo, engloba el mundo de contradicciones en que se mueve este antihéroe.

Las aventuras propiamente dichas, que se pueden ordenar —ya se ha aclarado— libremente salvo ciertos pivotes fijos, presentan un «mismo formato básico, la ejecución de elaborados esquemas en los que los ricos sucumben a su propia ignorancia y codicia», (Bixler 2001, 217) de las que Chucho se aprovecha con astucia y humor. De ahí que la estructura episódica, brechtiana, como la propia acción de Chucho, «no busca levantar los ánimos de la gente, incitarlos a la revolución» (Ruffinelli 1985, 68). Y ello pese a que, en diversas ocasiones, el protagonista se exprese en términos claramente marxistas respecto a la lucha de clases. Pero se trata aquí de una lucha individual, de un bandolerismo espectacular cuya interpretación más acertada está en estas palabras de Jorge Ruffinelli:

Mientras que Chucho el Roto es un héroe romántico (jamás mata a otro ser humano, no es violento), se descara la violencia intrínseca de una sociedad organizada para defender la propiedad burguesa, sus equívocos valores y un sistema indiferente a la justicia. La justicia institucional está ausente y por ello Chucho el Roto la encarna episódicamente. (Ruffinelli 1985, 68)

No debe sorprender, por tanto, que el objeto de mitificación en este caso no haya sido un personaje «de pedestal», como Hidalgo o Juárez, sino un bandido individualista, puesto que, de los dramas históricos de este autor, *Tiempo de ladrones* es sin duda el que presenta un espíritu de libertad más anarquista.

3.3.5 Querétaro imperial

Otra pieza de encargo, *Querétaro imperial*, de 1994, es hasta ahora el último mosaico histórico compuesto por Carballido. En este caso, el encargo partió del gobierno de la ciudad de Querétaro, y es esta ciudad el centro temático y el escenario del espectáculo. No se trata, por tanto, de un mito personal (como en *Homenaje a Hidalgo*, *Almanaque de Juárez* o incluso *Tiempo de ladrones*) ni del mural de un período completo (como *Las glorias de Posada*), sino de una ciudad, con su historia y su espíritu, el objeto elegido aquí para la reflexión ritual.

Querétaro imperial es, por su estructura, el menos trabado de los espectáculos históricos hasta aquí vistos. Presenta nueve piezas cortas, cada una de las cuales es, en cuanto a su desarrollo, absolutamente independiente de las demás, de forma que pueden representarse por separado. No en vano, el autor imaginaba la representación de cada una de las piezas en un espacio de la ciudad diferente, con «un público itinerante [que] puede seguir las historias a través de diversos puntos.» (*Querétaro*, 82)

A pesar de todo, las nueve piezas se pueden agrupar temáticamente en tres grupos. Tres de las obras, «La exhortación de San Pablo», «Aguardiente de almendras» y «El portal quemado» ofrecen una mirada de la burguesía de la ciudad. Los prejuicios de clase que se tratan en «La exhortación» y «El portal quemado» de forma cómica —casi farsesca—, provocan una tragedia en «Aguardiente de almendras», pues impiden la felicidad y la vida de una pareja homosexual.

Otras tres piezas tienen un trasfondo y un origen tradicional otomí: «Ndo zone», que no puede sino recordar a *Los esclavos de Estambul* (ver página 230) o *Zorros chinos* (página 234) en el conflicto entre un bienestar mágico y la integridad moral del protagonista; «Juan de la Vaca Pinta», farsa ambientada en el período de la Revolución cuyo protagonista hace pensar de nuevo en Chucho el Roto y el Indio Alonso, y «Coloquio del señor Santiago», donde, con el mismo tono farsesco y popular de la anterior, aparecen unos evangelistas estadounidenses con tan pocos escrúpulos como los de ¡*Silencio, pollos pelones...!*

Finalmente, otras tres obras breves ponen la letra mayúscula a la pala-

bra *historia* en *Querétaro imperial*: «Ante murallas», «Reliquias» y «Paredón» tratan de la muerte del emperador Maximiliano. El desprecio y la incompreensión de los europeos en la primera, la frivolidad con que la burguesía trata una cuestión histórica en la segunda, y la persona del emperador en la tercera, estas tres piezas parecen justificar el título del espectáculo y dar una cierta unidad al conjunto.

Esta distribución de las nueve piezas no parece casual. Más aún, podría decirse que se trata de una afirmación del autor acerca de la esencia de la historia que podría casi explicarse en términos de una receta: la historia —parece decir *Querétaro imperial*— se compone de tres partes de grandes personalidades, tres partes de ínfimas preocupaciones diarias de la clase media⁴⁹ y tres partes de sustrato indígena que no es posible negar.

En este sentido, la sugerencia de Carballido de representar la obra en espacios de toda la ciudad no parece gratuita, sino que obedece al espíritu general del espectáculo, que, como los anteriores, pretende desvelar las influencias mutuas entre las grandes figuras y el pueblo que las mitifica. La ciudad de Querétaro transforma de esta manera su «radiante belleza arquitectónica» en un testimonio vivo de la historia, con el mismo objetivo que espectáculos como *Las glorias de Posada* o *Almanaque de Juárez*, el de convertir en arte el proceso de mitificación de la historia.

3.4

CONCLUSIONES

El teatro de Emilio Carballido es una ceremonia de conocimiento de facetas mutiladas del sujeto. Este sujeto puede tener carácter de grupo social, o ser incluso la sociedad entera en su contexto histórico. No cabe, por tanto, extrañarse ante el hecho de que en un importante número de creaciones carballidianas se pueda hablar de un teatro social, pero entendiendo que, en

⁴⁹Recuérdese el papel que Carballido le da a la clase media en la construcción de la historia comparando lo dicho a propósito de *Ceremonia en el Templo del Tigre*, página 147.

3.4 Conclusiones

177

realidad, se trata del mismo fenómeno de ritual ontológico que se encuentra en sus demás obras teatrales, solo que con un sujeto diferente, no individual sino colectivo.

Dentro de este corpus de obras en que el arte ilumina las relaciones socio-históricas de la comunidad, se distinguen dos grupos diferentes, tanto en el enfoque del colectivo que actúa como sujeto de conocimiento en la ceremonia teatral como en los recursos escénicos de que se vale el dramaturgo.

El primer grupo, que se ha estudiado en § 3.2, pretende desvelar a cierto sector de la sociedad contemporánea la situación de mutilación de su esencia (*alienación*, en términos marxistas) en que vive. Son las piezas de teatro social contemporáneo, donde el modelo dramático al que se acerca Carballido es el teatro épico de Bertolt Brecht. Dentro de este grupo es posible apreciar una cierta evolución, de forma que en *Un pequeño día de ira* (1961) y *¡Silencio, pollos pelones, ya les van a echar su maíz!* (1963) predominan los recursos más didácticos del teatro brechtiano así como un espíritu popular acordes con una intención concienciadora acerca de la injusticia y de la posibilidad de atacarla una vez se ha tomado conciencia de ella.

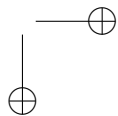
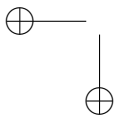
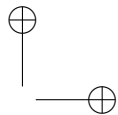
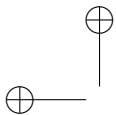
Al abordar las siguientes piezas sociales de Carballido, *Acapulco, los lunes* (1969) y *Ceremonia en el templo del tigre* (1983), no deja de llamar la atención la desaparición del tono didáctico y popular. Este cambio de tono va acompañado de una nueva visión de la estructura de poder en México, que constata amargamente la imposibilidad de cambios en las relaciones sociales sin afrontar el intervencionismo estadounidense. Es por eso que estas piezas ya no se dirigen al pueblo oprimido —ya no están pensadas para montarse en cualquier plaza ante un público obrero—, sino a cierta clase media intelectual que, como Eugenio Zarco en *Ceremonia*, se encuentra ante una disyuntiva vital que afecta a toda Latinoamérica: la que obliga a decidir si asumir las raíces indígenas y ponerse del lado de los oprimidos o sostener una injusticia que no deja de ser una traición a la propia esencia de la nación, para mantener ciertos privilegios materiales perpetuando la explotación bajo el amparo del poderoso vecino del norte.⁵⁰

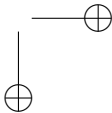
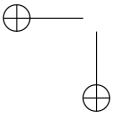
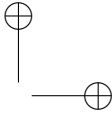
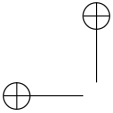
⁵⁰Para poner un poco en su lugar el tono beligerante del último párrafo, recuérdese que, en el momento de su escritura y estreno, estas obras tenían muy frescos los sucesos de octubre de 1968, en que el gobierno prefirió ofrecer una cara moderna en las olimpiadas a dialogar con su pueblo, y la invasión estadounidense de la isla de Granada en 1983.

Las últimas piezas largas de temática social contemporánea de Carballido, *Engaño colorido con títeres* (1995), *La prisionera* (1995) y *Vicente y Ramona* (2000) no se ambientan, paradójicamente, en la contemporaneidad del espectador, pero apuntan evidentemente a un sector social víctima de la imposición de una mirada, la mujer. Esta paradoja se resuelve si se tiene en cuenta que la imposición de la mirada masculina (léase estructura social patriarcal) no es un hecho exclusivo de la sociedad contemporánea, como sí lo es la explotación del obrero o la intervención política de Estados Unidos. Las obras de Carballido que modifican la perspectiva de la mujer en la sociedad denuncian la doble alienación que sufren personajes como Catalina en *La prisionera*, que acaba por preguntarse: «¿Quién va a indultarme a mí?» (*Prisionera*, 148). En efecto, la imagen de la mujer como prisionera de una jaula de prejuicios aparece en diversos lugares de la creación dramática de Carballido, pero es en piezas como *Engaño* donde se evidencia más el modo en que la sociedad fuerza la libertad de los personajes femeninos.

El segundo gran bloque de piezas de carácter social que se ha estudiado es el de los dramas históricos (§ 3.3). En ellos, Carballido teatraliza mitos y ambientes de la historia mexicana, centrándose principalmente en el período del Imperio y la Reforma, para ofrecer a la comunidad una visión de sí misma inmersa en la historia, como parte creadora de historia. El marcado carácter espectacular de estas piezas, más cercanas a un ballet (*Homenaje a Hidalgo*) o a una revista (*José Guadalupe*), señala inequívocamente el proceso de *re-presentación* que supone cualquier interpretación del pasado histórico, al tiempo que otorga un valor primordial en dicho proceso a la imaginación artística, que, como las sales del fotógrafo de *Almanaque de Juárez*, fija en la memoria colectiva imágenes que son más auténticas cuanto más genuinamente artístico haya sido el proceso de su creación popular.

Ya sean grandes figuras como Hidalgo o Juárez lo que el espectáculo teatral recrea, bandoleros populares como *Chucho el Roto*, o épocas y lugares, como *José Guadalupe* y *Querétaro imperial*, el resultado escénico es un pupurrí desenfadado y desenfrenado en el que se celebra ante todo la creatividad del artista y del pueblo para mostrarse su propia imagen, multifacética y viva, distinta de cualquier versión oficial de la historia.





La ceremonia ilumina otros mundos posibles | 4

Queda por analizar aún una vertiente dramática del autor, que se presenta, a primera vista, enormemente heterogénea. Por lo que se refiere a los asuntos tratados en estas obras, parece no haber un tema común —como la historia o las relaciones sociales del capítulo 3— ni un entorno en que se desarrolle la acción de todas ellas, como la cotidianidad de las obras estudiadas en el segundo capítulo. La forma dramática también varía enormemente de unos espectáculos a otros, con estructuras de tres actos que parecen remedar al teatro clásico español (*El relojero de Córdoba*, *Te juro*, *Juana, que tengo ganas*) y piezas en un acto sin evolución de la acción dramática, como *Yo también hablo de la rosa*. Así pues, cabe preguntarse: ¿qué es lo que tienen en común las obras estudiadas en este capítulo que las agrupe frente a las demás? Y, más importante aún, ¿qué aporta la comprensión de este grupo de obras al análisis general de la dramaturgia de Emilio Carballido?

Las piezas de Carballido que se estudiarán a continuación han recibido a menudo el calificativo de fantásticas. Así, la primera de las tres únicas monografías sobre el teatro de Carballido, (Vázquez Amaral 1974, 53), considera que «la segunda tendencia bien definida del teatro de Carballido es su uso

de la fantasía», y bajo este título agrupa *La zona intermedia*, *La hebra de oro* y *El lugar y la hora*, pero sin llegar a ofrecer una interpretación convincente del valor teatral de lo fantástico en estas piezas. Peden (1980), como se ha dicho, realiza una clasificación —basada en criterios formales más que de fantasía o realidad— mucho más cercana a la que se podrá encontrar en este capítulo. Por su parte, Bixler (2001), divide su estudio en torno a los géneros teatrales, de forma que las obras que se estudiarán aquí aparecen allí como farsas o teatro fantástico. Eso sí, de todos los intentos de asociar a Carballido al teatro fantástico, el de Bixler es sin duda el más fundamentado, remitiéndose a las teorías de Todorov acerca de dicho género (Bixler 2001, 167 – 170).

Si bien es cierto que la fantasía es un elemento muy importante en las piezas que serán objeto de estudio en este capítulo, un análisis coherente muestra que la definición de *piezas fantásticas* no es acertada. Nada sucede de fantástico en la acción de *Yo también hablo de la rosa*, por ejemplo, hasta el punto de que los hechos se pueden considerar cotidianos. Es el tratamiento escénico lo que separa radicalmente *Yo también* de las obras de la cotidianidad —y el efecto que busca ese tratamiento—, no la presencia de fantasía en la historia. De forma análoga, la presencia de las gorgonas en *Medusa* o de Minotauro en *Teseo* no convierten automáticamente estas obras en fantásticas: al fin y al cabo, mitología y fantasía son cosas distintas. Y, sin embargo, es cierto que no se puede hablar propiamente de tragedia griega al comentar estas dos piezas de Carballido, puesto que las convenciones aparecen tan alteradas que *Medusa* podría confundirse en algunos momentos con una comedia de costumbres. Se trata, de nuevo, del uso de recursos escénicos inesperados lo que caracteriza estas piezas «mitológicas» de Carballido, no su carácter fantástico.

Se puede afirmar, por tanto, que la característica formal que define este grupo de obras es el uso de convenciones dramáticas inesperadas, o el uso inesperado de convenciones dramáticas. Emilio Carballido, como autor dramático, es todo lo contrario a los Profesores de *Yo también hablo de la rosa*: lo último que pretende su teatro es convencer, permitir que el público salga de la sala con certezas afianzadas. Si para Antonin Artaud «las ideas claras, en el teatro como en todas partes, son ideas acabadas y muertas» (Artaud

1969, 65), Carballido llega a hacer de esta máxima su norte teatral: «La ley del teatro es que el público dude de lo que le decimos» (Carballido 1981a, 7). Y qué mejor forma de hacer dudar al público que subvertir las expectativas de género que todo espectador, quiera o no, lleva consigo al comenzar la representación. James Troiano analizó *Medusa* a la luz de la tradición del grotesco, entendido como género dramático en que predominan los eventos contrarios a lo que la situación (habitualmente dada por el género) sugiere y por el uso de la confusión entre «la máscara y el rostro» (Troiano 1977). Esta observación acerca del grotesco es aplicable no solo a *Medusa*, sino a la totalidad de la obra de Carballido, y muy especialmente a las piezas de este grupo.

La asociación que se acaba de realizar de las ideas de Carballido y las de Artaud no es gratuita. La mayoría de estas piezas, tras sembrar la duda, crean una suerte de ceremonia, un ritual de incertidumbre, que ofrece una nueva mirada a la esencia del ser humano. Tal como imaginaba el francés en la década de los 30, este grupo de piezas de Carballido tiene como característica que «restituye todos los conflictos que duermen en nosotros, con todos sus poderes», de forma que «al impulsar a los hombres a que se vean tal como son, hace caer la máscara» (Artaud 1969, 55). Estas piezas «fantásticas», «farsescas» o claramente anticonvencionales son, en definitiva, una reflexión —en comunidad y sin respuesta— acerca de la esencia del ser humano, de su libertad y de la responsabilidad en sus relaciones con los demás. Pero esta cuestión ya no se aborda en su faceta de relaciones sentimentales o socio-históricas, sino en un sentido absoluto y filosófico. Resulta fascinante que, precisamente las piezas cuyo «mensaje» es más profundo son aquellas en las que el espectáculo es más puramente teatral, profundamente escénico y ritual, lejano y hasta crítico de cualquier discurso elaborado racionalmente y expuesto al público.

El presente capítulo se ordenará de la siguiente manera: un breve análisis de la pieza *El mar y sus misterios* sirve de portal de entrada a varias de las cuestiones que se tratarán a continuación. Después, la sección 4.1 presenta obras en las que la perspectiva que los personajes tienen sobre su vida cambia con la muerte. A continuación, el apartado 4.2 muestra la forma en que cuatro piezas de Carballido se sirven del ataque a las convenciones ge-

néricas para transmitir su idea del hombre. El desafío de lo que se espera en géneros como la tragedia clásica y la comedia barroca es, por tanto, un desafío a lo que, en muchas ocasiones, se espera del ser humano. En § 4.3 aparecen, finalmente, las piezas más evidentemente fantásticas. Desde *El día que se soltaron los leones*, de 1957, hasta, *Zorros chinos* se encuentra una corriente en el teatro de Carballido en la que distintos mundos chocan encima del escenario, donde el desarrollo de la trama está salpicado, en efecto, de giros y personajes cuya lógica rebasa lo «natural». Se trata de piezas que enfrentan las limitaciones del ser humano con fantasías de diverso tipo, que resaltan el conflicto entre libertad y sumisión. La última sección, § 4.4, se ocupará exclusivamente de la pieza *Yo también hablo de la rosa* y tratará de mostrarla como compendio y quintaesencia de las cuestiones fundamentales del teatro de Carballido.

El mar y sus misterios

En la pieza breve «Soñar. Melodrama», que aparece en la colección *D. F. 26 piezas en un acto* y es uno de los episodios de *José Guadalupe* (analizado en § 3.3.3, página 171), se dice: «no hay que soñar fragmentos, hay que soñarlo todo, para que el sueño no nos mate» (*D. F. 26*, 160). Esta es, sin duda, la filosofía que subyace a la totalidad del teatro carballidiano, la de la vida como una ilusión de realidad que destruye al hombre cuando este pretende recortarla y reducirla a esquemas comprensibles. Y no hay imagen que mejor sugiera esta filosofía que la unidad del mar con sus innumerables olas individuales.

Ya se consideró la importancia de este símbolo en una de las cumbres artísticas del teatro de Carballido, *Fotografía en la playa* (página 70), cuyo título evoca el absurdo de intentar fotografiar —detener— «el mar», ente que cambia cada segundo y cuya profundidad es insondable. *El mar y sus misterios*, como su nombre indica, se centra explícitamente en este elemento para poetizar esa visión de la realidad que tienen en común las piezas analizadas en este capítulo.

Escrita en una ciudad tan ligada al mar como Cádiz, España, en 1988, *El mar* es el experimento escénico más alejado del drama convencional —carac-

teres, diálogo, trama— de la producción de Emilio Carballido. Se trata de 13 secuencias que se desarrollan en la playa, con las juguetonas olas —el mar— como elemento unificador del montaje. Este exige una coreografía elaborada y precisa, puesto que el mar está representado por un número de no menos de 13 actores/ actrices que transmiten el vaivén y el «humor» de las olas con sus voces y movimientos. Junto a ellos, otros personajes no humanos, como el faro, el sol, la luna, la gaviota, el perro, precisan de un trabajo físico especial que exprese el sentido básicamente poético de cada una de las escenas.

El ritmo es otro de los elementos fundamentales de la puesta en escena. Este se consigue con «percusiones de diversos timbres. Puede bastar una batería. De haber un piano, se le usará como percusión» (*Mar*, 94) y con las intervenciones de las olas. El espíritu onírico y múltiple del mar y sus misterios está reflejado en las propias intervenciones de las olas, que expresan una única idea con varias voces, diferentes, distinguibles, pero que forman un todo.

Cada una de las escenas que conforman el espectáculo presenta una actitud humana —una aspiración, un miedo, un secreto— que encuentra su reflejo, su *perspectiva*, al confrontarse con el mar y sus misterios. Destacan en este sentido «Rocas», que aborda la fugacidad de lo que creemos eterno; «Rúbrica», que, en el mismo sentido que la anterior, recalca la capacidad del arte para permitir al hombre disfrutar de esa sucesión de instantes irrepetibles; o «Petición», donde se expresa el diálogo con el misterio —ese diálogo que es la esencia del teatro carballidiano y, en especial, de las obras tratadas en este capítulo:

HOMBRE: [...] Ábreme otro camino, llévame a donde no conozco, a las playas del otro lado, a algún otro punto de mí mismo. ¡Te pido que me lleves, llévame! Te pido algo que no sé, algo que no adivino, algo cierto y profundo. (*Se arrodilla.*) Líbrame de mí mismo. Enséñame. Hazme ser otro que pueda yo respetar y querer. (*Mar*, 121)

4.1

EL RITUAL DE LA MUERTE

En este momento debe haber quedado asentado que las piezas que se estudiarán a continuación tratan, como todas las de este autor, de ofrecer al público una nueva perspectiva sobre su realidad, pero, a diferencia de las vertientes tratadas en los anteriores capítulos, la nueva visión pretende abarcar la totalidad de la vida del protagonista, del ser humano. En el análisis del teatro de la cotidianidad de Carballido realizado en el capítulo 2 (página 72) se señaló la importancia del tratamiento del tiempo como recurso dramático encargado de señalar el cambio de perspectiva que es fundamental en toda obra teatral de este autor. Se decía allí que un cambio en el tratamiento del tiempo, unido a un cambio de lugar, ofrecían a espectador y personaje la posibilidad de observar sus actuaciones anteriores como algo *s. l.* Pues bien, si las obras que se agrupan en este capítulo proponen, como se ha dicho, un cambio de visión sobre la vida del hombre en su totalidad, resulta comprensible que la muerte sea un elemento destacado en algunas de estas obras, para establecerse como una suerte de atalaya desde la que afrontar el paisaje de la vida humana en su totalidad, y no en fragmentos propios de las preocupaciones diarias.

La muerte, más o menos unida a un ritual que ayude al desplazamiento del punto de vista del espectador, es el principal elemento estructurador en *El lugar y la hora* (1955), *La hebra de oro* (1955) y *Las flores del recuerdo* (1984). Pero la importancia de la muerte, entendida como un tiempo distinto desde el que enfocar la vida de los personajes, también se encuentra en piezas como *Fotografía en la playa*, estudiada en § 2.3.2, o la pieza breve «Conmemorantes».⁵¹

En esta sección se estudiarán tres obras en las que vivos y muertos conviven en escena para ofrecer una mirada verdaderamente distanciada de la existencia humana.

⁵¹En esta pieza breve del año 1981, la madre de uno de los manifestantes desaparecidos en la matanza de Tlatelolco acude cada año a las conmemoraciones de aquel evento en busca de su hijo, resistiéndose a aceptar la imagen conclusa y definitiva que la muerte impone de su hijo desaparecido (*Conmemorantes*).

4.1 El ritual de la muerte

187

4.1.1 *El lugar y la hora*

El lugar y la hora, escrita a principios de los años 50 y no estrenada, muestra una fuerte relación con la contemporánea *La hebra de oro*, de tal forma que, si el *Auto sacramental de la zona intermedia* iba acompañado por una loa, las tres piezas breves de que consta *El lugar y la hora* podrían considerarse entremeses representables en los entreactos de *La hebra de oro*.

«El amor muerto» es uno de estos entremeses, fresco y agradable en lo que tiene de morboso, y presenta interesantes coincidencias con *Un hogar sólido* de Elena Garro. Como aquella, se desarrolla en los olvidados aposentos de una mansión en decadencia y coincide también en que los muertos no se quedan a la zaga de los vivos a la hora de enredar en las relaciones familiares. El conflicto que preside dichas relaciones recuerda, a su vez, a *La malquerida* de Jacinto Benavente. Como en la familia rural de Benavente, en esta familia jalapeña hay un amor incestuoso entre el padrastro y una de las hijas, amor que solo puede realizarse plenamente cuando ambos, ya muertos, se unen entre las ruinas del viejo caserón familiar.

Carballido saca el máximo partido teatral de la oposición entre la joven y su novio, que no sabe que está muerta y muestra un discurso práctico y razonable que contrasta con el más allá en que «vive» la joven.

La relación entre vivos y muertos que ofrece «El glaciar» es, quizás, más compleja. Humberto y Amelia, ancianos del D. F., han llegado a la ladera del Ixtaccíhuatl para «recibir» al cadáver del primer marido de ella, que llevaba 50 años atrapado en el glaciar. Cuando Amelia encuentra el cuerpo de Rubén, que conserva el aspecto de un veinteañero, se presenta ante ella toda la vida que no tuvo por culpa del trágico accidente un día después de su boda.

En escena, esta vida que pudo ser y no fue —o lo que es lo mismo, esta Amelia que no pudo realizarse— se muestra en forma de pieles vacías que, por un instante, cobran movimiento y representan una suerte de danza que pasa revista a la existencia común que Rubén y Amelia no llegaron a tener (*Lugar*, 140). En el plazo de una noche de velatorio y gracias a un sueño o alucinación, Amelia «se pone al día» en su relación interrumpida con Rubén, de forma que, cuando se lo llevan a enterrar, ya no tiene el aspecto de un joven sino de un septuagenario como la propia Amelia.

La tercera pieza, «Bodega», es la más misteriosa de las tres, la que ofrece una simbología más compleja para referirse al tiempo. La jefa de una empresa de venta a domicilio entrevista a un candidato a vendedor al tiempo que le enseña el género que deberá ofrecer. Este está encerrado en unas cajas que no pueden dejar de recordar a las de *El señor de Pigmalión*, de Jacinto Grau. En realidad, lo que la empresa vende no son las figuras humanas que hay dentro de la caja, sino historias en las cuales las figuras muestran el paso del tiempo:

LA JEFA: Dentro de este niño hay otro más grande, en esta misma caja. (*Lo guarda y saca un niño mayor*) Este niño, en la obra que ilustraremos con él, será substituido por otro mayor, y luego por un muchacho, y luego por un jovencito. Bueno, pues todos están dentro del niño inicial. (*Lugar*, 151)

Resulta evidente el parecido con las pieles que Amelia le iba quitando a Rubén en «El glaciar». Ambas imágenes representan cierta filosofía del tiempo. Para el espectador de «Bodega» también resulta evidente que la empresa de venta a domicilio no es lo que parece. El ambiente tétrico y lleno de podredumbre del local o el hecho de que el aspirante hable siempre en pasado son indicios de lo que sucederá cuando aparezca otra candidata, con la que el protagonista irá a vender la *Historia del monje y Zoé*. Solo que resulta que no es vender la historia lo que van a hacer, sino encarnarla, convertidos en las figuras que representan la acción tras aceptar que su destino es el de los personajes de esta historia.

Ya desde el título, que aparece también en un diálogo de *La hebra de oro* y señala a una cita ineludible, la trilogía *El lugar y la hora* presenta la muerte como suceso principal de la existencia de los personajes, con lo cual inaugura la vertiente del teatro carballidiano inclinada hacia las preguntas existenciales del hombre. Estas tres piezas breves se sirven de la muerte como elemento estructurador de la representación para expresar los siguientes conceptos: la vida como sucesión de yoes que están *en potencia* dentro del individuo desde el mismo nacimiento; y la muerte, como única atalaya desde la que es posible abarcar la diversidad de una existencia, aunando definitivamente logros y frustraciones de los personajes.

Esta «filosofía», que es perceptible en mayor o menor medida en la mayo-

4.1 El ritual de la muerte

189

ría de las piezas de Carballido, es el asunto central de las obras *La hebra de oro* y *Las flores del recuerdo*, que se estudiarán a continuación.

4.1.2 *La hebra de oro*

Para Margarit Peden, en 1980, *La hebra de oro* (publicada en 1955) «is not Carballido's best play, but may be his most important», ya que fue la primera vez que intentó unir «a realistic treatment with an imaginative one» (Peden 1980, 125). Ambas afirmaciones son compartidas unánimemente por la crítica.⁵² Y es que *La hebra de oro*, junto con la trilogía que la acompaña en su publicación, suponen el estreno de Carballido en un nuevo cambio de perspectiva de personajes y público, esta vez por medio de la representación, en una escena «cotidiana», de niveles de realidad «ocultos», bien en el subconsciente de los personajes, bien en fuerzas sobrenaturales.

La sinopsis que Bixler realiza del contenido «realista» de la obra es tan precisa y suficiente, que bastará con reproducirla aquí y tomarla como punto de partida para el análisis de los elementos «fantásticos» de la trama:

La obra consiste en un marco realista más bien simple, en el que Carballido inserta una serie de episodios fantásticos. Ciertamente, la trama va perdiendo importancia en el transcurso de la representación. El único acontecimiento real y propio de la trama ocurre en el primer acto, con el desenvolvimiento de la relación entre los principales personajes «reales», Leonor y Adela, y con el intento de la primera por curar al hijito de Sibila, mujer joven que vive en el rancho y a quien la población lugareña considera poseída por el demonio. Leonor y Adela, cuyo único vínculo es un nieto del que desconocen el paradero, han regresado al rancho de la familia. Mundana y maternal, Leonor abriga la esperanza de encontrar allí a su amado Silvestre antes de que ella muera, en tanto que Adela, su consuegra cómplice e insensible, ha urdido simular la venta del rancho para apoderarse de la herencia de Silvestre. Sus objetivos y puntos de vista contrapuestos constituyen la principal fuente de tensión dramática hasta que un viaje fantástico a través de su propio mundo subconsciente las lleva a comprenderse o cuando menos a respetarse mutuamente, pues les permite expresar sus temores, sus dudas y conflictos. (Bixler 2001, 171 – 172)

⁵² Skinner (1976, 25) asegura que esta pieza «marks a turning point in the development of Carballido's drama», mientras que Bixler (2001, 179) observa que «vista en el contexto del teatro mexicano presenta asimismo huellas del movimiento surrealista que se vivía en México durante los años cuarenta y cincuenta».

La irrupción del otro lado de la realidad en el drama se presenta como una interferencia, y así está expresado escénicamente. El enorme aparato de radio en el centro de la escena es el vórtice en el que convergen las ondas por las que viaja el misterioso Hombre del Caftán:

(El radio se enciende solo y empieza un largo zumbido de estática.)(Hebra, 41)⁵³

Según Bixler (2001, 172), «el vínculo inicial entre la hacienda y un plano diferente de la realidad se establece inconscientemente por Leonor» con su grotesca sesión espiritista. Pero si se busca en las escenas precedentes el motivo que lleva a Leonor a improvisar su plegaria, se comprueba que el alcance de dichas interferencias —reales y metafóricas— es muy significativo. La superstición de la gente del rancho (Sibila, su marido y el padre de este, Salustio) se opone a que Leonor intente curar al bebé, pues piensan que está poseído. Leonor, sin embargo, confía en que, alimentando al niño con leche en polvo, conseguirá recuperarlo. Nótese que, hasta aquí, lo que se opone es la superstición tradicional a la ciencia moderna. Pero cuando Leonor advierte que ningún razonamiento «científico» podrá convencer a los familiares del niño, decide fingirse bruja, hacer pasar la leche por polvos mágicos y amenazar a quien la desobedezca con quedar convertido en alacrán. Es decir, Leonor monta una pequeña *función teatral* a consecuencia de la cual se borran las fronteras entre conceptos opuestos. Así lo expresa Bixler (2001, 176):

Carballido emprende la búsqueda surrealista de Bretón del punto en que «vida/muerte, real/imaginario, pasado/futuro, comunicable/incomunicable, alto/bajo, dejan de percibirse como contradicciones.»

Estos dos elementos —la fusión de opuestos y el ritual como catalizador de dicha fusión— se encuentran en toda la pieza. El propio Hombre del Caftán reúne en su figura varias contradicciones. Una de ellas es, de nuevo, la de la técnica con la magia. Afirma ser piloto y explica con detalle las causas del accidente aéreo que ha sufrido. Por otro lado, reside en el mundo de lo irracional con absoluta naturalidad, como demuestra este diálogo tantas veces citado:

⁵³ «[The] radio magically tuned to a wave length that is spiritual but differing from ordinary radio waves only in frequency», (Skinner 1976, 28).

4.1 El ritual de la muerte

191

ADELA: ¿Cómo entró usted aquí?

EL HOMBRE: Por esa puerta.

ADELA: ¡Está condenada! ¿No ve las trancas?

EL HOMBRE: Lo siento mucho. De aquel lado no se ven. (*Hebra*, 45)

Esta dualidad del Hombre del Caftán se debe, según Skinner (1976, 26), a que

«the door [...] is reinforced by the sign of a cross, the intersection of opposites. [...] The opening of the door marks the eruption of the subconscious, or the dream world, into the realm of consciousness, and the Man in the Caftan enters to direct the fantastic episode.»

La entrada del Hombre del Caftán da comienzo por tanto a un sueño —que continuará en los dos actos siguientes—, y como en todo sueño, las imágenes de la vida cotidiana, los recuerdos, se funden con aspiraciones, miedos y frustraciones ocultas.⁵⁴

Esta dualidad englobadora del sueño adquiere toda su fuerza al convertirse, en la pieza de teatro y por medio del teatro, en un ritual colectivo, como explica Skinner (1976, 26): «this part of the play is more closely related to the collective participation of ritual than to the individual character of dreams». Y este ritual tiene, además, forma de representación teatral, en la que el Hombre de Caftán hace de director de escena. Junto a su misteriosa ayudante, Mayala, revive eventos importantes del pasado de las protagonistas, cuyas vidas adquieren —gracias a este sueño— si no un sentido, al menos una perspectiva, puesto que, a consecuencia de estos «psicodramas metateatrales» (Bixler 2001, 173), se convierten en espectadoras de su propia vida.

No todos los personajes: Adela es incapaz de afrontar su vileza y sus verdaderas intenciones al llegar al rancho, y es reprendida por el Hombre del Caftán: «¡Hay que atreverse a ver!» (*Hebra*, 73). El reproche del médium indica que Adela no es capaz de afrontar, como hacen Sibila y Leonor, la totalidad de su existencia, aferrándose a fragmentos que terminarán por aniquilarla. Por el contrario, las escenas que Leonor revive con la ayuda del Hombre son como las pieles que se ha ido quitando a lo largo de su vida —como aquellas que presentaban las obritas de *El lugar y la hora*—, y, al revivirlas y acep-

⁵⁴Acerca del sueño como símbolo y como elemento estructurador, en el teatro de Carballido puede verse (Vázquez Touriño 2007a).

tarlas, la anciana alcanza la paz de saberse parte de una misteriosa red que une los elementos reales y ocultos del cosmos.

En el mundo fantástico-ritual que estrena *La hebra de oro*, en el que «the oneiric is more evident than conventional plot, and effect is more important than characterization» según Peden (1980, 125), los símbolos juegan un papel determinante. Aparte de la mencionada puerta, Skinner (1976, 28) encuentra como principal imagen de la obra la telaraña que le da título, y que «is the spiritual thread that binds our web to that of our fellow man and gives continuity and meaning to our existence». Por su parte, Bixler (2001, 178) señala que

entretejiendo los distintos planos de la realidad, el Hombre del Caftán prepara el escenario para la Intermediaria en *Yo también hablo de la rosa*, que usa las complejas imágenes del corazón y la rosa en lugar de las hebras doradas y sirve también como medio y fuente de unidad entre percepciones e interpretaciones dispares de la realidad.

La propia crítica señala que «el Hombre es el vínculo con el pasado perdido, no sólo el de Silvestre sino también el del México prehispánico» (Bixler 2001, 177), por lo que no resulta difícil asociar este personaje a otro posterior que ya se ha estudiado aquí (ver § 3.2.2.2), el Hombre de Blanco de *Ceremonia en el Templo del Tigre*.

Además de los mencionados, aparecen en la representación o en los diálogos de *La hebra de oro* otros detalles, imágenes que muestran el punto hasta el que las piezas de Emilio Carballido responden a una visión general de la existencia humana. De esta forma, en la escena XI se reproduce un recuerdo secreto de Leonor que termina con la acotación de que «Quedan inmóviles, como fotografía.» Nótese que Leonor, contemplando esa fotografía que es una parte de su vida, exclama: «Tanto tiempo, tanto tiempo...» (*Hebra*, 70) Esa fotografía es, por supuesto, la misma que aparece en *Rosalba* y que protagoniza *Fotografía en la playa*. Un poco más allá, aparece una nueva mención a la perspectiva. Hablando del sol, el Hombre insiste en que, como estrella, no hay nada que lo distinga de las demás: «Es la cercanía la que le da el dudoso título de pastor o de lobo» (*Hebra*, 86 – 87). Se mencionará aún otra imagen muy grata a Carballido, la de un tren en marcha que aparece como motor de los recuerdos del Hombre-Silvestre en la escena IV del tercer acto.

4.1 El ritual de la muerte

193

Y, sin embargo, la escena que más cargada de símbolos y reflexiones se presenta es también la más incomprensible e irracional: el sueño del propio Hombre-Silvestre. Sin pretender llevar a cabo una exégesis de todas las citas de carácter onírico que profiere el personaje en su trance final, se puede aceptar que, igual que para las abuelas y los habitantes de la hacienda la aparición de Silvestre tiene carácter de sueño, la interferencia se produce también en el sentido contrario, y para Silvestre es toda la representación un sueño que tiene en su lecho de muerte, entre fiebres, en la selva de Oaxaca, hasta donde llegan las presencias de sus abuelas, sus deseos, sus temores, todo lo que no se atrevió a ser y lo que no aceptó haber sido. Lo único que, finalmente, dará unidad a su ser será el hilo dorado, la memoria que, por medio del sueño y del teatro, ha venido a recobrar:

LEONOR: ¡Silvestre!

SILVESTRE: Así, un grito, una llamada. Pero ya no soy yo, él, Silvestre, sino este otro, mi posibilidad frustrada, mi no ser, el reflejo de mis potencias rotas. Llega el grito, comparto el mismo instante y el pozo sigue, sin amarres, la libertad, esa succión voraz...

LEONOR: ¡Silvestre!

SILVESTRE: Y allá voy, dando tumbos, con el cabo perdido. ¡No lo sueltes, no lo dejes! Sigue tejiendo, cuida la telaraña, ásete a los hilos, recuerda, toca, que no te queden deseos. [...] (*Hebra*, 99)

Ese deseo es y no es su compañera Mayala, la causa de su muerte, quizá la muerte misma (*Hebra*, 100), la perspectiva final desde la que los opuestos aparecen unidos.

4.1.3 *Las flores del recuerdo*

La «paz de lo múltiple» que comporta la muerte es también el asunto principal de *Las flores del recuerdo* (1988). En esta ofrenda escrita para Laboratorio de Teatro Campesino se dan cita, en su propia ambientación, muerte y ritual, puesto que la pieza no es más que la representación de un Día de Muertos en cinco familias de la zona chontal de Tabasco.⁵⁵

⁵⁵La presencia de una cuestión tan del gusto de los estudiosos norteamericanos como es el culto a la muerte hace aún más extraño que la crítica no se haya dedicado en absoluto a esta pieza.

Las flores del recuerdo incide en la idea final de *La hebra de oro*, aquella de la frágil red que une vivos y muertos. Aquí, sin embargo, se nos dice explícitamente que esa red se compone de recuerdos —o que, al menos, estos son un constituyente fundamental de aquella—, puesto que «la memoria es el más dulce del pan de los difuntos» (*Flores*, 128). En efecto, la obra entera habla del recuerdo de los vivos a sus muertos, de la necesidad de un equilibrio siquiera póstumo que dé a la existencia humana, ya que no un sentido, al menos una armonía. De hecho, el vínculo que existe entre las historias de las familias de *Las flores* lo forma precisamente la dificultad de aceptar en su totalidad el sueño que es la vida y evitar quedarse en los fragmentos que destruyen las potencias del ser humano.

El argumento de la pieza es, como queda dicho, casi inexistente, pero la efectividad de unos microdiálogos que sugieren misterios y la puesta en escena⁵⁶ refuerzan la sensación de que las peripecias de los personajes forman parte de un ritual anterior a ellos y que trasciende sus vidas particulares. La joven Zenaida no consigue imaginar qué es la muerte. Asiste, sin embargo, a dos muertes en las familias vecinas que le permiten llegar a comprender su significado.

La primera de las muertes es la de la joven casada Juana. Su historia, representada con la ayuda de alegorías propias del auto sacramental —la Fe, la Esperanza, que abandonan a Juana, y el Amor, que la devora— muestra que la pasión por un temporero no satisfecha destruye a la Juana que fue. Cuando la joven sale, tarde, en busca del mozo, su marido despedido la atrapa y la despedaza a machetazos. Zenaida, amiga de la desdichada, encuentra un dedo de esta y pretende guardarlo como recuerdo, pero las mujeres mayores la conminan a enterrar el dedo para dar descanso a la difunta (*Flores*, 115):

ZENAIDA: ¿Es difícil morir?

SIRENIA: Bastante. Según tu vida.

ZENAIDA: Y ella vivió difícil... Pues aquí entre las flores: aquí lo entierro.

La difunta Juana se va, despacio.

⁵⁶La pieza debería montarse preferentemente al aire libre, reproduciendo una aldea chontal en su totalidad. Este efecto buscan también las canciones y hasta escenas enteras en lengua indígena. Hay que tener presente que el texto debía ponerlo en escena el Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena.

4.1 El ritual de la muerte

195

ZENAIDA: Juana, ya nada más eres recuerdo. Ya sé cómo es la muerte, ya la imagino.

También la siguiente historia, esta vez en clave de humor, muestra la necesidad de armonizar la vida y los recuerdos. El niño Nicolasito no consigue morirse del todo, hasta el punto de que

AUSTREBERTA: [...] lo hace tan seguido y tan aprisa que ya se me confundió todo, lloro cuando resucita, me da risa cuando se muere... (*Flores*, 119)

Zenaida, tras la experiencia de Juana, es quien aporta ahora la visión sabia:

ZENAIDA: Juana vivió tantas dificultades... Por eso le daría trabajo morir. Pero este Nicolasito es muy chico... Han de ser tribulaciones de ustedes.

AUSTREBERTA: Cállate, no me digas eso.

ZENAIDA: Austreberta, hueles a humo frío... a fogón apagado. Y bien sabes por qué no puede morir tu niño. (*Flores*, 120)

En efecto, al niño le falta para descansar la bendición de su verdadero padre, que no es el marido de Austreberta. Finalmente, con una ingeniosa treta, el vecino bendice en público a Nicolasito, de manera que «ajusta cuentas» con el alma del pequeño, que ya puede partir.

La última historia, cómica y tierna, presenta al descreído y fanfarrón Nemesio, que por toda ofrenda ha dejado a su difunta mujer una caca de vaca. Cuando el hombre está trabajando en el campo se le aparece la mismísima Chona, con la majada en las manos y acompañada por un cortejo de muertos, y le llena de reproches, por la vida que le dio y, sobre todo, por el poco respeto que le guarda de muerta. Nemesio comprende, se arrepiente y acompaña a su difunta, para cargar con ella la triste ofrenda hasta que, el año siguiente, los vivos les dediquen con sus recuerdos algo más reconfortante.

4.1.4 Conclusiones

En las tres piezas que se acaban de analizar, la muerte, como elemento determinante en la estructura de la acción, porta un concepto de la vida humana que es determinante para la comprensión de la obra de Carballido. La

muerte es una atalaya desde la que el viajero contempla todas las estaciones del tren de su vida —aquellas por las que pasó, las que no quiere recordar y aquellas que ansió visitar y no pudo o no se atrevió. El dibujo que forman las líneas del ferrocarril no es otro, como en el texto de Borges, que el rostro de quien lo observa desde el otro lado. Es común a estas tres piezas, además, presentar la nueva perspectiva mediante un ritual, un evento comunitario con el que, en mayor o menor medida, se asocia el propio fenómeno teatral.

4.2

PERVERSIÓN DE LAS CONVENCIONES

De la misma manera que lo hace con cualquier otro elemento que adultere la inefable experiencia de la vida, Carballido se opone con su teatro a la alienación que producen las formas. El dramaturgo parece hacerse eco de la afirmación de Octavio Paz (2001, 38), quien denuncia el «amor por la Forma» propio del espíritu mexicano:

Nuestras formas jurídicas y morales [...] mutilan con frecuencia a nuestro ser, nos impiden expresarnos y niegan satisfacción a nuestros apetitos vitales.

Queda dicho (página 182) que uno de los elementos dramáticos que puede considerarse más relevante en las piezas que se estudian en este capítulo es, precisamente, el desacato de las convenciones dramáticas. Ese juego dirigido a desmontar los prejuicios basados en el género predomina sobre todo en las cuatro piezas que se estudiarán a continuación, y un estudio detenido de ellas mostrará que, en buena medida, la carga ética de estas obras basa su efecto de deshacer las ideas preconcebidas del público precisamente en el inesperado tratamiento de una forma dramática que, en principio, parece corresponder a un género concreto.

En cierto sentido, las cuatro piezas que se presentan a continuación atacan la comodidad biempensante del espectador de forma más virulenta aún

4.2 Perversión de las convenciones

197

que las obras de tipo social estudiadas en el capítulo 3. Este espectador puede acudir al teatro con opiniones e ideales similares a los del dramaturgo, pero eso no evitará la incomodidad de no pisar tierra firme que sentirá desde las primeras escenas. La rebelión de *Medusa* o *El relojero de Córdoba*, por ejemplo, ataca a la misma representación teatral. Son piezas que reflexionan sobre su propia validez ontológica, para concluir que también el arte, cuando se encorseta en géneros y se vuelve predecible, mutila la totalidad de la realidad.⁵⁷

Debe quedar claro que este afán carballidiano por desafiar y hasta pervertir las convenciones artísticas no es exclusivo de las cuatro piezas que se estudiarán a continuación. Esta imposibilidad de determinar un género es, de hecho, prácticamente la única marca formal común a las obras que se tratan en este cuarto capítulo, de la misma manera que la huida de cualquier tipo de etiqueta es una de las características más señaladas del teatro de Carballido en general. El estudio de estas cuatro obras, sin embargo, puede centrarse precisamente en el desafío al género dramático por dos razones. Por una parte estas piezas desafían géneros clásicos que no son frecuentes en este autor, como la tragedia griega en *Medusa* y *Teseo* o la comedia de enredo *El relojero de Córdoba* y *Te juro, Juana*. Por otro lado, una parte importante del significado de estas piezas se debe precisamente al contraste entre las expectativas creadas por el género y la acción mostrada en escena.

4.2.1 En las cadenas del mito

Carballido ha utilizado en tres ocasiones la mitología griega como subtexto en su teatro.⁵⁸ En los tres casos, el autor aprovecha al máximo su habilidad para el diálogo realista y cómico, hasta el punto de que, si uno leyera un fragmento de alguna de estas piezas sin conocer los nombres de los personajes, emparentaría estas obras inmediatamente con la vena de *Rosalba* o incluso de *Rosa de dos aromas*, puesto que la naturalidad de las réplicas remite a cierta cotidianidad que no se suele asociar a los personajes mitológicos:

⁵⁷Recuérdese que, como se señaló en el capítulo 1 (pág. 29), la principal función que para Emilio Carballido tiene el teatro es la de conocimiento de uno mismo.

⁵⁸Además de *Medusa*, de 1958, y *Teseo*, de 1962, un primer acercamiento fue «Hipólito», obra en un acto que apareció en la primera edición de *D. F. (D. F. 1ª)*.

DÁNAE: Pero quiero oír todo lo que hiciste, con calma. Ah, y también mataste a ese dragón, el tuyo, ¿cómo se llamaba?

ANDRÓMEDA: (*Sonriente.*) No tenía nombre. Tenía siete cabezas.

DÁNAE: Sería más bonito que hubiera tenido un nombre. Les diré a los poetas. ¡Siete cabezas! ¡Hijito! (*Lo besa.*) Es un héroe, y un rey. ¡Qué satisfacción para una madre! (*A todos.*) ¿Lo oyeron? (*Medusa*, 130)

EGEO: No debiste matar a tus primos y tíos.

TESEO: ¿No? ¿A ese grupito de ambiciosos, corruptos, que espiaban los pasos de tu muerte para tomar el poder? Me habrían asesinado.

EGEO: Ya sé, pero... la gente ha hablado mucho. Han limpiado el palacio durante una semana... y hoy había sangre seca todavía, en los peldaños del frente y en las columnas del comedor.

TESEO: Te he dicho que debes castigar a la servidumbre; limpian muy mal. (*Teseo*, 654)

Los diálogos realistas, que tan evidentes quedan en estas dos muestras, coexisten sin embargo con elementos de la tragedia griega, puesto que, aparte de la ambientación en la Grecia mitológica —cuya adecuación y anacronismos se estudiarán a continuación—, la estructura misma de la representación aprovecha elementos clásicos. Los sucesos, por ejemplo, se corresponden fielmente con los narrados por sus respectivos mitos y —lo que es más importante— el elemento fundamental en el desarrollo de la trama de *Medusa* y *Teseo* es, como en la tragedia griega, el *fatum*, el destino del héroe marcado por el capricho de los dioses.

Existe, así pues, una oposición básica entre la cotidianidad de la actuación de los personajes y su implacable destino; doblemente implacable, puesto que no está dictado solo por los dioses dentro de la obra, sino también por la tradición fuera de ella: el Perseo de Carballido no puede no matar a su abuelo y a Medusa, o dejaría de ser Perseo.

Esta oposición tiene una función doble. Podría señalarse que Carballido, en una actitud que se adelanta al posmodernismo, considera la heroicidad de los personajes, su estoico sometimiento al hado divino, como una simple narración de los hechos que, por motivos políticos, se impone sobre explicaciones mucho más complejas o quizás inefables. En efecto, en ambas piezas se señala la importancia que tiene la narración de las hazañas de los respectivos héroes para su establecimiento en el poder. A pesar de esto, el interés de Carballido se puede hallar no tanto en lo que se diga del héroe después de

4.2 Perversión de las convenciones

199

cumplir su destino como en la imagen que el héroe se forma de sí mismo al principio de la representación a partir de oráculos y caprichos divinos. Esta imagen que se impone a la naturaleza de los personajes mutila su libertad de conocerse a sí mismos, de ahí que los destinos de Perseo y Teseo, al ser presentados en medio de una cotidianidad absolutamente vulgar, casera, parezcan al espectador cualquier cosa menos implacables: se trata de puntos de vista que se imponen sobre otros. Los héroes de Carballido podrían haber actuado de forma distinta a la que señalaba su hado y, al no hacerlo, el dramaturgo presenta las mutilaciones a que se someten como personas.

La segunda función que ejerce la oposición cotidianidad/hado en estas piezas de Carballido tiene carácter de reflexión sobre el papel del arte en la creación de dichos estereotipos mutiladores. La provocación, por medio de anacronismos y perversiones de la tragedia clásica, señala el poder del arte para desvelar la multiplicidad de interpretaciones, todas posibles, que rodean un hecho, una vida. El teatro es, en estas piezas «mitológicas», ese elemento distorsionador que ofrece una perspectiva inesperada de algo en principio muy conocido.

4.2.1.1 *Medusa*

Medusa, comenzada a escribir en 1950 (es decir, a la sombra del éxito de *Rosalba*) y terminada en 1958, solo se estrenó en 1968. Es una obra ambiciosa comparable, en cierto sentido, a *La hebra de oro*, puesto que, como aquella, marca caminos estéticos por los que después Carballido transitará a menudo.

La primera cuestión que se presenta a quien lee esta pieza es, sin duda, la del género. Más adelante se constatará que se trata de un asunto —el de la perversión del género clásico— fundamental para la comprensión de la pieza. Por ahora, bastará comprobar que varios aspectos fundamentales de la tragedia griega están presentes en la *Medusa* de Carballido. Junto al mencionado *fatum*, del cual Perseo no escapa, aparece también la anagnórisis, si bien convertida, cómo no, en un cambio de perspectiva del personaje. Además, hay que estar de acuerdo con Peden (1980, 137), en que «the five-act structure [...] is beautifully symmetrical and necessary in itself.» Y esta

necesidad viene dada tanto por la tradición de la tragedia griega como por la circularidad que señala el cambio producido en el protagonista. La acción se desarrolla, en el primer acto y en el último, en la isla de Serifos, donde Perseo y su madre, Dánae, viven refugiados en el palacio de Polidecto. Pero el Perseo que vuelve no es el mismo que se fue, y el cambio se produce en los tres actos centrales debido a su encuentro con Medusa.

Respecto al recurso a modelos clásicos, Bixler (2001, 113) opina que Carballido, «al crear este espectáculo no realista y de sustrato mitológico, contrarió a sabiendas las expectativas de un público acostumbrado al realismo costumbrista presente, por ejemplo, en *Rosalba y los Llaveros*». ⁵⁹ Pero la contrariedad no solo se refiere al contexto teatral de la época, sino que, el espectador que se sienta a presenciar una tragedia clásica, se ve enseguida enfrentado a la ironía y el trasfondo carballidiano de la pieza, produciendo un choque humorístico de gran calado. ⁶⁰

Bixler (2001, 116 – 117) ha enumerado varias de las situaciones en las que el contenido mítico, antiguo y hasta glorioso propio de la acción se compensa con opiniones y actitudes que la estudiosa caracteriza como banales, de áspero humor, superficiales, etc. Un ejemplo de esta chabacanería que el dramaturgo imprime a la tragedia aparece cuando una de las criadas, ante el insistente recuerdo de Dánae de la lluvia de oro con que la visitó veinte años antes Zeus, comenta: «A estas alturas se conformaría con un chorrito» (*Medusa*, 68). Sin embargo, todas las modificaciones a que el autor somete el mito tienen una intención más profunda que el simple chiste. Carballido rebaja metódicamente (con un método que no puede por menos que recordar el del esperpento valleinclaniano) el sistema de prejuicios y aprioris que constituyen el mito en sí, con el objetivo de mostrar que un monstruo es «un hombre que quiere estar aparte de los demás, ser diferente» (*Medusa*, 102), que sacrifica su humanidad, en resumidas cuentas.

Y es que los chistes no son gratuitos, sino que sirven para resaltar el cambio que sufre Perseo. «En los actos primero y segundo, Carballido humaniza

⁵⁹ Si bien esta afirmación es cierta, no se debe pasar por alto que, como indica Peden (1969, 230), la tendencia de recurrir a la mitología es compartida por otros miembros de generación y se debe en parte a la influencia de figuras como Giraudoux, Cocteau o Anouilh.

⁶⁰ «The humor derives from the shock of nonclassic behavior within a classic setting, from anachronistic situations» (Peden 1980, 137).

4.2 Perversión de las convenciones

201

al Perseo mítico y acartonado, sólo para deshumanizarlo en el último acto» (Bixler 2001, 115) y, para destacar la humanidad de Perseo, este aparece rodeado de seres acartonados. Pero no acartonados de cualquier manera, sino debido al estancamiento que sufren, obsesionados con una faceta de su personalidad que los convierte en seres limitados y crueles. Dánae, por ejemplo, pasa días llorando y horas acicalándose, sin atender ni entender a su hijo Perseo ni hacer caso de las solicitudes de Polidecto, porque ella se considera la elegida de Zeus y no es capaz de ver más allá. Acrisio, padre de Dánae a quien Perseo encuentra y mata por accidente en el palacio de las Gorgonas, es, por su parte, un anciano obsesionado por su fuerza física y su vigor sexual, cuya dependencia absoluta de sus instintos no lo diferencia demasiado de las Gorgonas: salvo que ellas son medio animales. Y estos —Dánae, Polidecto, Acrisio— son los humanos que, sin haberla visto jamás, llaman monstruo a Medusa.

Medusa es, en efecto, un monstruo, pero es el más humano de los muchos monstruos que pueblan esta obra, es consciente del horror que esconde su tocado «a lo Nefertiti» y del peligro que corre Perseo, obsesionado por convertirse en un héroe, de acabar petrificado en su interior, como lo están Dánae, Acrisio y Polidecto. Es en la narración que la joven hace a Perseo de la causa de su desgracia donde está la metáfora que da sentido a la pieza. Resulta que su horrible cabellera de serpientes es un castigo de Atenea, ofendida por la envanecida Medusa tras ganar con 17 años un concurso de belleza:

Los dioses no tienen límites, lo saben todo, la eternidad es suya, por eso envidian esa fiebre mortal de los mortales [...]. El instante fugaz, pobres dioses, es nada más nuestro. Ellos lo castigan así: la fiebre nos dura; contemplamos, tocamos, gozamos un objeto, o un instante, o un sucedido, interminablemente [...] Yo contemplaba mi cabellera, y toda mi atención y toda mi energía se las entregaba yo. Así tomó vida propia [...]. (*Medusa*, 111)

Medusa advierte a Perseo, intenta que no se convierta en piedra siguiendo un ideal: «Un ideal, nada. Cualquier mujer gorda con los senos sudados es mejor que un ideal. [...] Tú quieres ser héroe. ¿No traes en la bolsa una lista de futuros cadáveres?» (*Medusa*, 102). Perseo comprende y, con la ayuda de Medusa y del amor que se profesan comienza una nueva vida, tratando de conocerse mejor y de no mutilarse. Pero aquí sobreviene la auténtica trage-

dia, respondiendo a la lógica de la llamada ironía trágica, como en el teatro clásico. Perseo, que ya ha abandonado la idea de ser héroe, ha caído en otra pasión arrolladora, como la de Dánae, Acrisio o Medusa, y esa pasión, su amor por Medusa, acabará por mutilarlo. El hecho está presagiado por una delicada escena que introduce ese inexplicable subtexto lírico tan propio de Carballido: Perseo, en un gesto romántico, corta una estrella para Medusa. En realidad, se trata de una luciérnaga, que la joven, al intentar prenderla a su pecho con un alfiler, mata. Perseo, que en su interior está comenzando a endurecerse, contesta: «No importa, hay muchas» (*Medusa*, 118). En efecto, al intentar prender en su pecho a Medusa, Perseo acaba por matarla en la escena siguiente. Es decir, enamorado de ella, deja de verla, y no se da cuenta de que Medusa jamás podrá ser su mujer, puesto que es todo el pelo de su cuerpo, no solo el de la cabeza, el que resulta mortal, y porque su sitio está con sus «hermanas» las Gorgonas, que en ese momento están celebrando el ritual de la luna llena dando rienda suelta a toda su animalidad. Cuando Perseo comprende la trampa de los dioses, acaba con la vida del único ser que ama, cumpliendo así su objetivo inicial, bien que por razones muy diferentes.

La tragedia del ser humano es, por tanto, limitar la riqueza y variedad de sus potencias eligiendo una imagen de sí mismo que se convierte en cadena o jaula que lo deja inmovilizado, de piedra. La denuncia de esta tragedia adquiere mayor coherencia cuando, como en *Medusa*, afecta también a la propia inmovilidad de la forma artística. Carballido, como queda dicho, pervierte la convención formal de la tragedia griega con la mexicanización y modernización —pero, sobre todo, desmitificación de las hazañas— de los personajes clásicos en un ejemplo de arte vivo que impide al espectador continuar en su cómoda posición de estatua. Troiano (1977, 154) observa que

a grotesque world is presented here in which the heroic is childish, the classical villain is a hero, and the monsters are innocuous and even delightful. In *Medusa*, no one and nothing is what it seems to be.

No cabe duda de que esta definición de la pieza casa perfectamente con aquella consigna carballidiana de que «la ley del teatro es que el público dude de lo que le decimos.»

4.2 Perversión de las convenciones

203

4.2.1.2 Teseo

Teseo (1962), como *Medusa*, es una tragicomedia. También en esta definición existe una cierta ironía. Quizá se podría esperar que estas piezas fueran trágicas en cuanto al resultado de la acción para los protagonistas y cómicas en cuanto al estilo y el carácter de las escenas, quizá como *La Celestina*. Al contrario: los personajes son bajos y su historia, en cuanto que acción heroica, tiene un final feliz. La tragedia está en que «they themselves essay the role of gods. In exchange, they sacrifice a quality of inestimable worth: their humanity» (Peden 1980, 134). No es este el único lazo que une estas piezas, desde luego. En esta nueva versión de un mito griego destaca una vez más el contraste entre unos actos que se esperaban heroicos y una presentación mezquina de los mismos.

La primera de las diferencias entre ambas piezas tiene que ver con la estructura. *Teseo* no es una tragedia clásica en cinco actos con pausas, sino una pieza moderna en un acto dividido en cuatro cuadros con cambios rápidos y explícitos de decorado. Pero no se puede concluir, como pretende Bixler (2001, 120), que

la única diferencia real entre el Perseo de *Medusa* y Teseo es que la estructura de cinco actos de aquélla permite al primer presunto héroe experimentar un cambio espectacular, del joven inocente y de corazón tierno, al dictador frío y calculador, aunque desde un principio es evidente la ambición inmisericorde de este último.

Es decir, entre los personajes puede no haber más diferencia que esa, pero las consecuencias de la estructura diferente de *Teseo* —que, en efecto, no busca el desarrollo del personaje— son más graves de lo que Bixler apunta. Porque, más que el cambio de carácter del héroe, lo que en *Teseo* llama la atención desde el principio es algo que en *Medusa* está solo sugerido al final: la distancia emocional entre el héroe, pragmático y decidido, y quienes lo rodean, ajenos a la realidad que los rodea y abandonados a la imagen que se han creado de sus vidas.

Y es que *Teseo* tiene unas intenciones políticas de las que *Medusa* carece y cuya explicación la crítica ha pasado generalmente por alto. Ya desde la primera monografía dedicada al teatro de Carballido, se ha resaltado que el carácter de Teseo es el de un «político amoral, egoísta, cuya única preocupa-

ción es la adquisición de poder personal» (Vázquez Amaral 1974, 97). Similares apelativos utiliza Dauster (1975, 166 – 167) y concluye que «el mundo de Teseo es un mundo cínico, desprovisto de valores». La propia Bixler (2001, 122), si bien señala que el humor de estas piezas «entretiene y transmite de modo muy sutil pero resuelto la misma corrupción de ideales y moral que ocurrió y sigue ocurriendo más allá del texto y de las paredes del teatro», pasa por alto que el espectáculo de Carballido hace recaer la principal acusación en quienes rodean al déspota —Egeo y Adriana, principalmente—, en cuyas actitudes debería reconocer el público el verdadero peligro.

Estos personajes, como los que rodeaban a Perseo, están incapacitados para ver al verdadero Teseo, tienen ante los ojos un velo que les muestra una imagen idealizada del joven. A cada una de las expresiones de esa visión idealizada Carballido contrapone un respuesta cuando menos desabrida y a menudo irónica del joven, que señala lo equivocados que están quienes lo aman. Recorre la obra una lucha entre la retórica vacía de quien quiere vivir en frases grandilocuentes y los actos concisos y afilados de quien vive empapado de realidad y la utiliza en su provecho. Por ejemplo, Egeo, el padre de Teseo, lo hace objeto de una senil adoración paterna y lo imagina destinado a mil hazañas desde el momento en que encuentra y desentierra la espada de su padre:

EGEO: Sólo mi hijo, si fuera lo bastante fuerte, podría levantar la piedra.
TESEO: O lo bastante listo para usar una palanca, o lo bastante astuto para que cuatro gañanes levantaran la piedra para él. Pudo nacer una hija, también. (*Teseo*, 653)

Ariadna proyecta en el héroe sus deseos de amor y protección con una insistencia que al espectador no puede dejar de parecerle ingenua:

ARIADNA: Eres un niño vanidoso. Voy a cuidarte. Voy a ser tu ministro, tu tesorero, tu ama de llaves, tu... esposa. Algo me dolió aquí cuando te vi desembarcar. Estabas pálido, y tu mirada no podía fijarse en ningún punto.
TESEO: Había bebido mucho la noche antes.
ARIADNA: No. A mí no puedes engañarme. Pedías ayuda. Y me viste, de frente, una mirada larga, desconsolada.
TESEO: Veía tu cuerpo.
ARIADNA: Veías mi vientre, como un niño puede ver su casa, veías mis ojos como pidiendo que te tomara la mano. (*Teseo*, 663)

4.2 Perversión de las convenciones

205

El resultado de que los demás no vean el peligro que supone Teseo es el que el propio héroe explica a Ariadna: «Está la costumbre del miedo: el matador se unge entonces con la fuerza y los atributos del monstruo. Tu pueblo me ha aclamado, ya oíste cómo. ¿Quién va a detenerme ahora?» (*Teseo*, 671). Si al final de la representación el héroe de pieza es un déspota, la culpa es, ante todo, de quien se engaña a sí mismo y pretende cambiar o ignorar el carácter de Teseo.⁶¹ Y no es que el carácter de este personaje quede poco definido. Teseo es materialista, calculador, sensual y dominante: a la retórica de su padre responde que tiene hambre, ordena izar las banderas negras sabiendo que Egeo se suicidará, habla a Ariadna de la isla de Naxos, donde, según el mito, la abandonará...

Existe un paralelo obvio, en lo que se refiere al héroe y su antagonista, que emparenta de nuevo esta pieza con *Medusa*. También aquí «Carballido invierte el tradicional paradigma bestia-víctima», puesto que «el minotauro resulta ser digno de nuestra compasión», de forma que es Teseo el que realiza el papel de bestia (Bixler 2001, 121). Esto se debe a que el minotauro ha sido maldecido por la misma ceguera que ha encumbrado a Teseo y a que su laberinto es material, mientras que el de los demás personajes es un laberinto moral. De ahí que el minotauro muestre tanta avidez por conocer, por trascender —pregunta por el mar, el cielo— y de ahí que su madre, Pasífae, que le engaña diciendo que el mundo entero es un laberinto, sea también culpable de la sangrante injusticia en forma de mito griego que nos presenta Carballido.

4.2.2 Comedias de enredo

En una nueva pareja de piezas, *El relojero de Córdoba*, de 1960, y *Te juro, Juana, que tengo ganas*, de 1965, el dramaturgo se enfrenta una vez más a una convención teatral para desmontarla y transmitir así una compleja imagen del hombre. En esta ocasión, Carballido se vuelve hacia una tradición distinta, la de la comedia de enredo. Por oposición a piezas como *Rosalba y los Llaveros* —comedia costumbrista por excelencia en la produc-

⁶¹El mismo Egeo reconoce: «Se me olvidan... algunas cosas». (*Teseo*, 653)

ción de Carballido—, se podría caracterizar estas dos obras por acercarse a la comedia de una forma «pura», es decir, sin fundar —como hace *Rosalba*— su comicidad en referentes costumbristas o de cualquier otro tipo. Prueba de esto es el hecho de que ambas piezas se desarrollan en un pasado convencional, que no se explora y no acapara la atención en sí mismo. En *El relojero* y *Te juro, Juana...* el pasado no es el protagonista, como lo era en los dramas históricos (estudiados en § 3.3), sino que se convierte en un decorado, en un código que sitúa la acción en un contexto definido que el público asimila rápidamente. La siguiente acotación del final de *Juana* ilustra esta asunción del género de comedia tradicional que se está intentando definir aquí:

La acción ocurre en 1919 [...] y es claramente una acción pretérita, llena de gestos marchitos, de ademanes que se han vuelto *ficticios*, como las ropas se han vuelto ridículas, como las viejas *fotografías*. (*Juana*, 103, sin subrayado en el original)

Esta forma de comedia «pura» parece estar ligada para Carballido a la estructura de la comedia del Siglo de Oro. Estas dos piezas tienen en común la división clásica en tres actos, que, en el *Relojero*, se denominan además «jornadas». ⁶² *Juana*, por su parte, termina con la habitual escena de autorreferencialidad con que finalizaban también las comedias de enredo y que servía, como en estas piezas de Carballido, para evidenciar el carácter de *artefacto* del espectáculo teatral y rechazar así cualquier identificación de los espectadores con la trama. ⁶³

JUANA: ¿Y con nuestros recuerdos?

ESTÁNFOR: ¡[Voy a hacer] una comedia! Esta que ya termina.

(*Van entrando todos los demás personajes.*)

JUANA: (*Arrobada.*) ¡Esta! Claro. (*Saluda al público, sonríe.*)

SERAFINA: (*Contenta.*) Ahora voy yo, porque los viejos debemos decir siempre la moraleja. (*Juana*, 102)

Resulta fascinante constatar que las preocupaciones fundamentales del teatro de Carballido —su denuncia de la mutilación de las potencias del

⁶²En esta pieza hay muchos otros elementos de su construcción que remiten a la comedia de enredo áurea. Vélez (1972) menciona, por ejemplo, los nombres de la tradición pastoril, y algunos ecos de la picaresca e incluso del *Quijote*. A esto cabría añadir su ambientación en el siglo XVI y cierta distribución de los personajes en parejas de galanes-damas (Martín y Nuño / Casilda y Francisca) y hasta un «barbas» en la figura del cuñado de Martín y la autoridad, personificada en Don Leandro.

⁶³Una escena final de este tipo se puede encontrar en *La dama boba* de Lope de Vega o *La entretenida*, de Cervantes, por poner dos ejemplos entre muchos.

4.2 Perversión de las convenciones

207

hombre— adquieren y se adaptan a tan diversas formas teatrales explorando los diversos matices de esta lucha existencial. Las dos piezas que se estudian a continuación tienen en común la aparente asunción de un género convencional (esta vez una comedia de enredo que coquetea con la farsa) para desafiar las expectativas del espectador mostrándole a personajes —Martín en el *Relojero* y Estánfor en *Juana*— que resuelven un drama vital para llegar al final a encontrarse a sí mismos.

4.2.2.1 *El relojero de Córdoba*

Martín, *El relojero de Córdoba* (1960), es un soñador e inútil artesano sin clientes en la recién fundada ciudad de Córdoba. Su cuñado, para deshacerse de él, lo envía a Orizaba a comprar una propiedad cargado de dos bolsas de oro. En una posada de camino, Martín encuentra a Nuño, un ex compañero aprendiz a quien el relojero envidia lo que él cree éxito y hombría y no es más que desfachatez, maldad y cara dura. Para llegar a la altura de las fanfarroñadas de su colega, Martín inventa que la enorme cantidad de oro que lleva encima es fruto de un robo que acaba de cometer arrojando por un acantilado a un confiado mercader. Nuño y el posadero, codiciosos y traicioneros, lo denuncian a la autoridad. La situación de Martín se complica cuando en el fondo de dicho barranco se encuentra, en efecto, un cadáver decapitado. El enigma termina por aclararse por fin cuando aparece Don Leandro, el magistrado, y lleva a cabo una investigación (como apunta Vélez (1972), propia de Sherlock Holmes) y descubre a los culpables por medio de una recompensa para el que encuentre la cabeza del fallecido: «Thanks to Don Leandro’s devious cleverness, and Martín’s new selfawareness, Martín’s salvation, both spiritual and physical, is complete», explica Margaret Peden (1980, 140 – 141). En efecto, hay que tener en cuenta el carácter simbólico del calvario de Martín y de su posterior salvación, ya que, paralelamente al progreso de la investigación de Don Leandro, «Martín effects his personal salvation by coming to terms with his limitations» (Peden 1980, 140).

Es necesario hacer constar que al nivel policíaco y al existencial se superpone otro significado que expresa una «enérgica denuncia en contra del colonialismo y la represión de masas» (Bixler 2001, 232). Sobre todo gracias a las

visiones cargadas de símbolos de Don Leandro, la historia de Martín adquiere una resonancia histórica y se convierte en una llamada a la emancipación espiritual de México. En este sentido, la pieza es claramente emparentable a otras, como las estudiadas *Ceremonia en el Templo del Tigre* o *Un pequeño día de ira*, en su alerta ante la alienación a que la oligarquía criolla somete al pueblo indígena (véase § 3.2.1).⁶⁴

El significado existencial de *El relojero de Córdoba* se construye sobre una serie de paralelismos y repeticiones que marcan la ascensión de Martín hasta llegar a la aceptación de su forma de ser. El primero de estos símbolos, que recorre toda la pieza, es el reloj que el joven construye para adornar el ayuntamiento de la ciudad. Al principio de la representación, su obra maestra tendrá un mecanismo gracias al cual «cuando suenan las doce, salen doce esqueletos con guadañas [...] para recordar que esta vida es prestada y cada instante precioso» (*Relojero*, 12 –13). Esta palabrería vacía, adaptada de discursos impuestos, es característica de este primer Martín, como se verá más adelante. Pero, siguiendo con el reloj, es la venta de los esqueletos y los apóstoles —que simbolizan las aspiraciones de grandeza del relojero—, realizada por Casilda al final de la primera jornada, lo que permite que se continúen buscando pruebas para salvar a Martín. Y, finalmente, poco antes de ser conducido ante el verdugo, Martín, completamente cambiado ya, expresa su nueva idea del reloj, su nueva visión de la vida:

Les cambiaría los gestos, eso sí. Que se vieran alegres, que invitaran a...
Que dijeran... ¡cosas, que estamos vivos, que...! ¡Sería un reloj! Y en vez de
apóstoles y arcángeles, creo que pondría yo.. no sé, ¡gente!, tú, yo, niños,
¡gente! (*Relojero*, 58)

En sus planes de artesano se aprecia, por tanto, la evolución que el personaje experimenta, desde una pose autoritaria y mutiladora, hasta una aceptación de la vida sin prejuicios ni envidias.⁶⁵

⁶⁴Tanto Vélez (1972) como Peden (1980, 139 – 141) se ocupan de este aspecto de la pieza, siendo el análisis de Jacqueline Bixler (2001, 234 – 239) el más amplio en este sentido. A ellos se puede remitir el lector, puesto que los siguientes párrafos de este trabajo se dedicarán más bien a los aspectos existenciales de la pieza en relación al género dramático elegido, en aras de una mayor coherencia interna del trabajo y persiguiendo identificar los motivos comunes que acompañan la exploración del drama vital del ser humano en el teatro de Carballido.

⁶⁵Aunque el reloj que se menciona en la pieza es el de la Plaza de San Marcos en Venecia, resulta tentador asociar la idea del reloj al viaje que Carballido llevó a cabo en los años 50 por

4.2 Perversión de las convenciones

209

La relación de Martín con las mujeres es otro campo donde Carballido explora las perniciosas mistificaciones y prejuicios que amenazan las potencias del hombre. Con la fatuidad que le caracteriza al principio de la obra, Martín reprocha a su mujer no apreciar al hombre con el que se ha casado, haciendo cómicos esfuerzos por torcer la imagen de sí mismo:

MARTÍN: Te preferí a ti, entre todas. ¿Por qué? No sé.
 CASILDA: Porque yo no tuve hijos de otro, como Francisca.
 MARTÍN: Ni de otro ni míos.
 (*Casilda llora, se aleja.*)
 MARTÍN: Bueno, pues... no lo dije para que llores. Ven acá. Yo no quería a la Francisca.
 CASILDA: Ella tampoco a ti.
 MARTÍN: ¿Y tú qué sabes? ¿Qué hablas? ¿Por lo de Nuño? Se metió con él por despecho, porque te preferí.
 CASILDA: Ni siquiera me conocías y ya Nuño la había embarazado. (*Relojero, 17 – 18*)

Y es precisamente el asunto de las mujeres el que desata la ira de Martín ante las fanfarronadas de Nuño en la posada, el sentimiento de inferioridad por no dar la talla en una escala de valores que nunca se ha cuestionado si es también la suya:

NUÑO: [...] ¿Con quién te casarías? ¡Con Rosa! Aquella de los lunares, ¿no?
 MARTÍN: No...
 NUÑO: Porque ésa te gustaba. Pues sería con...
 MARTÍN: Me casé con Casilda Domínguez. [...]
 NUÑO: ¡No! (*Se ríe.*) ¡Qué buena broma! La bigotona aquella, me acuerdo. Voy a creer que te... (*Duda, lo ve.*) ¿O sí?
 MARTÍN: Te estoy diciendo que sí. (*Se sirve.*) [...]
 NUÑO: Está curiosa la cuestión. Tú casado, sin hijos. Y yo tengo, cuando menos, tres. Cuando menos. (*Relojero, 23*)

Esta relación avanza al final de la primera jornada, cuando Casilda confiesa a Martín, que está cargado de cadenas, que el dinero para pagar la investiga-

Europa del Este, donde pudo conocer los relojes de Praga y Olomouc, entonces en Checoslovaquia. El primero, con figuras construidas en el siglo XVII que representan apóstoles y alegorías de pecados; y el segundo, cuya reconstrucción se llevó a cabo precisamente a principios de la década del 50 e incorporó figuras de espíritu real-socialista: trabajadores, estudiantes, artesanos, oficinistas... La cercanía de esta pieza al mundo checo viene reafirmada, además, por ser esta la única obra de Carballido traducida a ese idioma, en 1974, año en que se estrenó también en Praga.

ción no había salido solo de la venta de los esqueletos, sino de unos ahorros que ella guardaba para depilarse el bigote:

CASILDA: Yo quisiera ser menos fea.

MARTÍN: No seas tonta.

(*Él la abraza, como puede. La besa.*) (*Relojero*, 35)

Finalmente, la escena de reconciliación antes de la ejecución de Martín guarda significativas similitudes con la escena en que Medusa se presenta a Perseo en *Medusa*. De una parte, Casilda (*Relojero*, 57) se refiere a aquellos que sacrifican la diversidad de la vida en aras de un reconocimiento público —igual que hacía Medusa (*Medusa*, 101)— como a «hambrientos insaciables». De otra parte, Casilda es la «mujer gorda con los senos sudados» que Medusa opone como ejemplo de equilibrio vital a cualquier ideal abstracto y limitador. El fragmento deja muy clara esta tensión entre los deseos del personaje y la imagen que pretende proyectar de sí mismo:

MARTÍN: Yo me casé contigo porque... porque yo te quería. [...] Y por que un día, al verme, se te cayó la canasta del mandado y nadie te ayudó a recoger tus legumbres. Por todo eso y por tus... (*La [sic] acaricia la cara.*) Y nunca fui capaz de decirlo. Quise que pareciera que me casaba yo por tu dinero. Por... Yo también quise creerlo. Me habría gustado ser como Nuño, como todos los otros. (*Relojero*, 56)

Estas coincidencias en la iconografía dramática del *Relojero* y *Medusa* permiten defender la tesis de que ambas obras —tan distintas en su ambientación— forman parte de un mismo grupo de producciones de corte principalmente existencialista.

El proceso purificador que atraviesa Martín se basa en la continua oposición de sus pretensiones de crear una imagen de sí mismo que no se corresponde con sus verdaderos miedos y aspiraciones y las nefastas consecuencias de su máscara. Este proceso deja, además, algunos de los momentos más cómicos de la pieza. Lo que resulta más revelador, sin embargo, es que un proceso parecido se lleva a cabo en el plano de la recepción, en el espectador. La obra *El relojero de Córdoba* es especialmente representativa de esta vertiente del teatro carballidiano en el sentido de que levanta continuamente expectativas entre el público en cuanto a la convención escénica que cree

4.2 Perversión de las convenciones

211

estar compartiendo, con el único objetivo de contaminar y desplazar esa convención a unas arenas movedizas en las que la comunicación entre el espectáculo y el receptor se ha de establecer sin ideas previas y sobre la oscilación continua de las certezas y los puntos de vista.

Carballido produce su fecunda incertidumbre con varios recursos a lo largo de la pieza de varias formas, siendo el personaje de Don Leandro quizá el método más efectivo (Vélez 1972). Pero es la continua transfusión de un género a otro lo que produce sin duda el efecto en cierto modo catártico que busca el autor. Recuerda Bixler (2001, 231 y 239) que *El relojero* «muestra una influencia marcada de técnicas expresionistas europeas con una pizca oriental en la estructura y tono folclórico» y que «es una extraña mezcla de cuento tradicional, drama alegórico y sátira social». Según esta crítica, la pieza «se disfraza bajo el subtítulo de comedia». Pero no se trata únicamente del subtítulo, sino que la ambientación y cierta distribución de los roles, entre otras cosas, remiten a una convención que se contamina a cada paso de muchas otras. Esta convención, la de la comedia clásica áurea, no es una elección casual, sino que, por ser un género que originalmente se agota en sí mismo y no remite a realidades extrateatrales, facilita la reflexión acerca del papel del teatro como género artístico en la búsqueda que el ser humano realiza de su propio equilibrio.

4.2.2.2 *Te juro, Juana, que tengo ganas*

Te juro, Juana, que tengo ganas, de 1965, es otra comedia pura, desconectada de cualquier realidad extrateatral y apoyada en las convenciones de la comedia del Siglo de Oro, con la que Carballido explora, como hizo en la recién comentada *El relojero de Córdoba*, las posibilidades del teatro para la batalla ética en que funda sus esfuerzos artísticos.

Para Dauster (1975, 182), «no es casual que la obra se parezca tanto a la comedia de enredo del Siglo de Oro, porque es ésta la comedia casi en forma esquemática: la sociedad se descompone y se vuelve a componer». Cabría añadir únicamente que este proceso de desorden y reorden afecta y se refiere solo a la sociedad que se forma en escena, con el resultado de que los conflictos de los personajes aparecen quintaesenciados, ajenos a cualquier explica-

ción de tipo psicológico, social o histórico: se trata de conflictos de actitudes humanas un poco a la manera de una alegoría, pero recurriendo a convenciones intrínsecamente teatrales en lugar de buscar otras de tipo filosófico o religioso.

Bixler (2001, 72 – 73), por su parte, ofrece una hábil indicación de la forma en que este conflicto se resuelve en la puesta en escena:

El desenvolvimiento de la acción en cuatro habitaciones [...] produce una atmósfera de falsedad e ignorancia, porque increíblemente los personajes de cierto cuarto ignoran lo que ocurre del otro lado de la pared. [...] Dispersando la acción por varias habitaciones, Carballido subraya no sólo la ignorancia sino también la hipocresía de sus personajes, cuyo movimiento de un cuarto al otro se acompaña de ostensivas transformaciones de carácter.

Esa es, precisamente, la cuestión. El teatro nos muestra una serie de personajes que hacen teatro. En un internado, Juana, la hija del director, intenta cazar con sus ridículas artimañas de delicadeza romántica y trasnochada a uno de los profesores, Librado, en lo que sabe que es su última oportunidad de casarse, puesto que, aunque jamás lo reconocerá, hace tiempo que no es joven. Diógenes, su padre, actúa a un tiempo de defensor implacable de la educación y la cultura oficiales y de salvaguarda del honor de la familia. El espectador comprende pronto, sin embargo, que su estrechez de miras le impide aceptar el talento literario de su hija y que su supuesta cultura alberga lagunas como la de no saber conjugar el verbo abolir. Por otra parte, su papel de «barbas» defensor del honor queda ridiculizado cada vez que se queda a solas con Evangelina, la bibliotecaria de la escuela, a la que persigue con una pasión senil. El enredo lo provoca y concluye Estánfor, un alumno tartamudo y soñador a quien Diógenes casó en secreto y por la fuerza con su hija al sorprenderlos infraganti.⁶⁶

Con el recurso de la ensoñación (ya utilizado, como señala Bixler, en *La danza que sueña la tortuga* y *Fotografía en la playa*), Carballido logra que, «aunque una y otra vez [los personajes] afirman conocer íntimamente sus

⁶⁶Siquiera a pie de página, es necesario señalar que la situación de un adolescente que tiene relaciones con una mujer mucho mayor que él es la misma que desencadena el conflicto de *Rosalba y los Llaveros* (ver § 2.3.1). Por otra parte, a esta galería de fingidores se opone en *Te juro...* la figura de Serafina, comprensiva abuela que no deja de recordar las de *Fotografía en la playa* y *Escrito en el cuerpo de la noche* (ver § 2.3.2 y § 2.3.3).

4.2 Perversión de las convenciones

213

verdaderas naturalezas, la ironía dramática de la situación muestra que esa “verdadera naturaleza” no es la que dicen conocer, sino la revelada al público detrás de las puertas cerradas» (Bixler 2001, 75).

Con este aspecto está unido otro, muy importante en la pieza, que es el que lleva a decir a Margaret Peden (1980, 111) que «*sex is the main character, and the repression of healthy and natural instincts is the villain*». Se puede decir que todos los personajes de la pieza (salvo, quizá la abuela) están definidos con dos únicos rasgos —el sexo y la cultura—, en la cima de cuya escala de valores cree estar Diógenes. Por lo que respecta al sexo, Diógenes aparece aquí como defensor del honor de la familia —puesto que obligó a su hija a casarse con un alumno, pisando la libertad de Juana y Estánfor—, pero alimenta una pasión oculta y, según él, inconfesable hacia la bibliotecaria. Esta arrastra la mancha de haber sido engañada y abandonada y finge una severidad y decencia de solterona que ocultan un fogoso mundo interior.⁶⁷ Según su relación con la sexualidad, Juana se presenta como una cursi inocente, y en realidad es la autora de la serie de novelas rosas tituladas *Los caprichos de Chuchette*, que, como se verá a continuación, tiene gran importancia en la trama. Librado, el íntegro profesor que sigue los pasos de Diógenes, finge ser un galán ideal y, en realidad, pretende casarse con Juana para «heredar» la escuela al tiempo que sucumbe al acoso erótico de su pupila Inés.

Aparte de la relación con el sexo, el único otro rasgo que caracteriza a los personajes de *Juana* es su relación con el saber y la enseñanza. También en este aspecto aparece Diógenes en la cumbre del sistema escolar, que, en palabras de Peden (1980, 109), se presenta como «an institution for the dispersement of false ideals, and as a factory of repressive values.» La vocación censora de Diógenes toma uno de los rasgos más humorísticos en su imposibilidad de pronunciar el nombre de Estánfor, puesto que este nombre no aparece en ningún diccionario. Así, cuando se dirige al muchacho, el director de la escuela utiliza otros nombres, como Esteban, Eustaquio, Estanislao... En contraposición, Estánfor sufre un trastorno del habla por culpa del cual, cuando está nervioso, cambia el orden de las sílabas, produciendo discursos dispartados:

ESTÁNFOR: Antes de que se gonpa más tóspumo- se ponga más póstumo,

⁶⁷Y que, a su vez, recuerda al personaje de Emma en *Felicidad* (§ 2.3.4.2).

debo decirle, bedo lecirle..., lebo biderle (*patea exasperado*), belo di-berle que con tircunsapias banquiadas- las circumbancias danbiacas (*grita y se mesa el pelo*), cirbuntanquias mandiatas, ¡tusarcantias sandiabas! (*Juana*, 46)

Es evidente que el tartamudeo de Estánfor, así como su nombre inexistente, son signos de una libertad que se opone al dogmatismo de Diógenes.

Otro elemento liberador es el arte, que, en *Te juro...* materializa su poder revolucionario en la serie de novelas *Los caprichos de Chuchette* (Jesusa, según Diógenes). El venerable erudito lleva a cabo una campaña personal contra esa obra de «mal gusto, mala gramática, dudoso humor, *moral más dudosa aún*, y todo escrito *¡por una mujer!*» (*Juana*, 27). Cuando descubre que las novelas las ha escrito su hija, que manchará así su honrado nombre ahora que se ha hecho merecedor de una estatua en el parque municipal, el impulso censor llega a su paroxismo:

DIÓGENES: Me arruinaré. Hipotecaré la escuela. Compraré la nueva edición íntegra. La quemaré. Compraré todos los ejemplares publicados: los quemaré. Será como si el libro no hubiera existido nunca.

JUANA: Es inútil. Lo mandé a todas las bibliotecas. [...]

DIÓGENES: ¡Has mancillado los templos del saber! ¿No tienes respeto acaso? [...] ¡Bóvedas de silencio y cultura! ¡Almacenes de la conciencia humana! ¿No te merecen respeto, acaso, los sagrados recintos? ¿Qué horas son? ¡Las bibliotecas cierran a las nueve! ¡Apenas tengo tiempo! (*Juana*, 82)

Respecto a la cuestión de la crítica de las instituciones culturales es necesario hacer aún dos puntualizaciones. Por una parte, Carballido, como es habitual en sus piezas desde *Rosalba* (ver § 2.3.1), no otorga la razón a unos personajes y se la niega a otros. La obsesión de Estánfor por que se le reconozca como artista es igual de pretenciosa que la salvaguarda de la cultura que lleva a cabo Diógenes, como muestra el autor en todas las escenas en que el joven aparece en la cocina junto a la vieja Serafina:

ESTÁNFOR: Los artistas son emotivos, yo soy artista, las emociones me afectan el sistema nervioso y el habla, no tiene nada de especial. (*Devora.*)

Pero más importante es establecer la función de ese valor represivo que es el sistema educativo en *Te juro*, *Juana*. Bixler asume —aunque con dudas—

4.2 Perversión de las convenciones

215

que esta cuestión tiene algún alcance social, puesto que «si hubiera una pregunta que plantear, ésa sería la de si el sistema educativo y los valores sociales han cambiado realmente desde 1919» (2001, 71). Sin embargo, es más razonable otorgar a la cultura, igual que al sexo, un valor exclusivamente estructural dentro de *Te juro, Juana*. Estos dos elementos, como se ha dicho, configuran el universo dentro del cual «la sociedad se descompone y vuelve a componer». Estas dos obsesiones no se deben tomar como referente al mundo exterior a la pieza, aunque no quepa duda de que el teatro de Carballido rechaza la mojigatería y coerción de los impulsos sexuales de la misma manera que rechaza cualquier imposición de verdades acerca del conocimiento o de la experiencia artística. Pero su función aquí es la de establecer el marco en que se mueve la «comedia pura», que sirve, como queda dicho más arriba, para expresar el conflicto entre lo que los personajes verdaderamente sienten y la forma en que desean ser vistos por los demás. Tanto el final del acto segundo como el propio cierre de la pieza muestran explícitamente el punto en que se imbrican la lectura filosófica de *Te juro, Juana, que tengo ganas* y la sociedad esquemática definida a partir de la relación con el sexo y la educación. Este punto no es otro que la representación teatral, único medio en el que puede expresarse simultáneamente el interior de los seis personajes, cada uno en su rincón de la escuela, cada uno solo pero delante del público.

DIÓGENES: Si yo tuviera los bríos de mi juventud, si no me doliera el esqueleto por las noches...

SERAFINA: Si no me diera el asma, si no se me llenaran de ceniza las arrugas...

JUANA: Si tuviera yo la cintura como en aquel carnaval. Ya no puedo soltarle al vestido más costuras, y todavía me aprieta...

ESTÁNFOR: Si ya hubiera alcanzado las cumbres del estilo, así pudiera yo conocer a los demás, y a mí mismo...

EVANGELINA: Si fuera ya una vieja de esas que nada les importa, o fuera una muchacha de esas que nada les importa...

LIBRADO: Si ya en mi escalafón alcanzara suficientes derechos...

TODOS: Pero el problema está en ser como soy. (*Juana*, 72)

Como ya se ha mencionado, el final de la pieza, desvelando absolutamente el carácter teatral de la representación al estilo de la comedia del Siglo de Oro —es decir, con los personajes dirigiéndose al público como tales—, redundante en la artificiosidad de los conflictos, en los cuales no hay que bus-

car sino el conflicto en sí, la búsqueda que realizan los personajes, y cuya moraleja hace explícita Serafina (una vez más, la figura de la abuela):

EVANGELINA: No me gustan las moralejas. Todo el mundo sale castigado.

SERAFINA: El castigo es dejarnos continuar nuestras locuras hasta el fin, y que obtengamos lo que creíamos la dicha: así nos quedamos sin conocer la verdadera felicidad. (*Juana*, 102)

Nótese que la oposición entre la dicha que se persigue y la felicidad consiste en no supeditar a la obsesión de obtener la dicha la felicidad de buscarla, y que esta es, ni más ni menos, la verdad humana que el teatro de Carballido defiende y expresa.

4.3

AL FINAL DE LA ESCAPADA

Esta sección analiza el que será último grupo de obras de Carballido. Se trata de una serie de piezas en las que, por medio del alejamiento de la convención y con forma cercana al ritual, el espectáculo huye a otra realidad, aportando una nueva perspectiva de la condición humana en su totalidad. Es común a las cuatro piezas que se estudiarán a continuación la representación de cierto tipo de frustración del hombre. Esta frustración no se debe tanto a las imposiciones del exterior como a la aceptación de dichas imposiciones. Los protagonistas de estas cuatro piezas (tan lejanas en el tiempo entre sí) realizan un viaje interior cuyo destino es desvelar su insatisfacción más profunda y alcanzar un nuevo conocimiento de sí mismos. Se trata, por tanto, de una escapada, de una huida de la realidad hacia el interior más auténtico de sus personalidades.

Son, en efecto, obras en las que se produce una transformación radical del protagonista que va acompañada, subrayada o, más bien, materializada y teatralizada por una mutación escénica muy marcada. La jaula de *El día que se soltaron los leones* (1957), la transformación de Margarita en Constanza en *Las cartas de Mozart* (1974), las grietas de la pared en *Los esclavos de*

4.3 Al final de la escapada

217

Estambul (1986) y el palacio chino lleno de biombos de *Zorros chinos* (2000) son la realización material, escénica, del hallazgo de una verdad desconocida en el interior de los personajes. Todos estos elementos alejados de la realidad (o del realismo, si se quiere) comparten un carácter carnavalesco y ritual. Lo carnavalesco en estas piezas se muestra en el uso de máscaras como elemento subversivo del orden establecido, y así funcionan los leones de *El día*, Mozart en *Las cartas* y el exotismo árabe y chino en *Los esclavos* y *Zorros chinos*, respectivamente. Los aspectos rituales inciden, por su parte, en el carácter comunitario de la experiencia, y subrayan de esta manera la teatralidad de la historia, puesto que en el ritual, por su propia naturaleza, está implícito el espectador, de forma que este se siente parte del espectáculo o, si se quiere, percibe la acción que sucede en el escenario como inmediata, como real en sí, y no como reproducción de una acción distinta.

Es probable que estos dos elementos, lo carnavalesco y lo ritual, presentes en estas piezas en mayor medida aún que en el resto de la producción de Carballido, sean lo que ha llevado a multitud de críticos a definir las como teatro fantástico. Es cierto que, en *Los esclavos de Estambul* o en *Zorros chinos* aparecen hechos sobrenaturales —igual que en las mencionadas *La hebra de oro* y *Las flores del recuerdo* (ver § 4.1)—, pero parece mucho más productivo y más coherente con el interés ético del teatro de Carballido enfocar estas piezas desde su teatralidad misma, es decir, contando con la experiencia de la representación como factor productor de significado, y no como mero marco para la historia que se reproduce. De esta manera, los leones que corren por Chapultepec en *El día que se soltaron los leones* o el paseo por la Alameda en *Las cartas de Mozart* no son tanto muestras de literatura fantástica como verdaderas «puertas» a otra realidad que se presentan a los personajes y al espectador por medio de un ritual carnavalesco.

Una nota común a todas estas piezas que no puede ser casualidad es el tono agri dulce que deja su conclusión.⁶⁸ La puerta abierta por lo carnavalesco y lo ritual no conduce a una solución de compromiso ni a un sencillo *happy end*. Antes bien, los personajes alcanzan una intuición auténtica de

⁶⁸Ana, por ejemplo, termina encerrada con los leones; la forma en que Margarita huye de la vida de su familia es, cuando menos, tan ambigua como lo es el supuesto Mozart con el que escapa «como volando» (*Mozart*, 267); el llanto de Eustasio en *Los esclavos* y la muerte de Yuriria en *Los zorros* no pueden ser a este respecto más evidentes.

su libertad (o de su falta de ella) y de la responsabilidad que conlleva aceptar o rechazar dicha libertad. El resultado de esta intuición es cruel en un sentido artaudiano, puesto que personaje y público han de confesarse a sí mismos el verdadero precio de la docilidad —a menudo, el sometimiento a otros— o, en el extremo opuesto, del hedónico abuso de la libertad —que se paga, en estas piezas, con el dolor de los demás—. Se trata, por tanto, de un doloroso conocimiento de la propia condición, y el final agri dulce común a estas piezas corresponde a la dolorosa catarsis que los personajes sufren. «En lugar de una solución, la farsa [*El día que se soltaron los leones*] brinda a los espectadores el placer catártico, aunque momentáneo, de ver sus propias e insatisfechas fantasías cumplidas en el escenario.» (Bixler 2001, 83) Esta catarsis, sin embargo, es una liberación, un conocimiento profundo de la naturaleza humana y por eso estas piezas —algunas de las cuales ofrecen además una riquísima forma teatral acorde con la complejidad poética de su visión del mundo— se pueden considerar la máxima expresión del teatro carballidiano.

4.3.1 La libertad tras las rejas del parque

Las piezas que se presentan a continuación tienen en común el servirse de uno de los parques del D. F. (Chapultepec y la Alameda, respectivamente) como especie de templo en el que se lleva a cabo la ceremonia de transformación del personaje según se ha expuesto al comienzo de este capítulo. Los parques, espacios naturales dentro de la civilización, al funcionar como escenario de la trama, son un símbolo muy efectivo del proceso de inmersión colectiva en el subconsciente que sucede en las piezas de Carballido. En una entrevista de 1987, Carballido establecía una clara comparación entre estos espacios salvajes encerrados y medio domesticados y los auténticos impulsos del ser humano, sometidos también a intensa vigilancia y frecuente poda por aquellos que, como dice el Hombre de *El día que se soltaron los leones*, prefieren medio-hombres. Así pues, todo el ritual de carnavalización y subversión que es *El día* sucede entre las rejas del parque de Chapultepec, mientras que, en *Las cartas de Mozart*, Margarita no se libera de sus miedos hasta que no se sumerge con el Joven en el misterioso mundo nocturno de la Alameda.

4.3 Al final de la escapada

219

4.3.1.1 *El día que se soltaron los leones*

El día que se soltaron los leones, de 1957 es una de las piezas de Carballido más atendidas por la crítica,⁶⁹ lo cual no debe extrañar en absoluto si se considera la novedad que supuso en el momento en que fue escrita. Como se verá a continuación, esta novedad estriba no tanto en la visión del hombre como en el concepto de puesta en escena, que, a su vez, parte de la visión del teatro como punto de encuentro característica de la escritura de Emilio Carballido.

La visión del hombre es prácticamente la misma que ofrecen otras piezas escritas en los mismos años con planteamientos escénicos muy diferentes, como *La hebra de oro* o *Medusa*. En palabras de Skinner (1969, 44):

Otra vez el tema es la esencia dinámica del hombre como potencia. Aquí se ve que la sociedad colectiva, basada en una ideología racional, convierte al hombre en un objeto, un piñón de la gran máquina social, enajenándole de su aspecto irracional, y por lo tanto rompiendo el equilibrio dinámico que es el ser humano.

La liberación del aspecto irracional del ser humano tiene una simbólica materialización escénica, como acertadamente señala (Bixler 2001, 81):

El gato, que funciona como catalizador de las aventuras de Ana, es al mismo tiempo una imagen de la naturaleza domesticada y limitada, un prisionero de la casa, mientras que el león es símbolo de libertad y de instintos naturales. Los leones que escapan de sus jaulas son la representación de la libertad personal, la fractura de una existencia ordinaria, racional y previsible.

Ana es una mujer de 67 años que ha vivido toda su vida sometida a una tía permanentemente preocupada por su salud y por el futuro de su sobrina, a la que prácticamente no ha dejado poner un pie fuera de casa. Al escaparse el gato que Ana mantiene a escondidas de su tía, la mujer se encuentra en el bosque de Chapultepec, donde un alumno rebelde de una escuela militar deja escapar los leones de sus jaulas, provocando un enorme revuelo. Para (Skinner 1969, 44), el enfrentamiento del alumno López Vélez y su Profesor es una «trama secundaria» que funciona musicalmente como «variación y

⁶⁹(García 1988, 74 – 75), (Vázquez Amaral 1974, 65 – 75), (Peden 1980, 129 – 134), (Bixler 2001, 77 – 84), (Skinner 1969, 42 – 46), (Taylor 1987), (Cypess 1984), (Eidelberg 1988).

repetición» del tema principal. El credo del Profesor, común en mucho al de Diógenes en *Te juro, Juana, que tengo ganas*, parece resumirse en sus réplicas «Todo está previsto y todo se sabe» y «El sistema ideal sería: nadie aprenda cosas que no le corresponda saber» (*Leones*, 240 y 241). Cuando los animales de las jaulas empiezan a arrojar basura a los visitantes, López Vélez los imita y, para escapar de la represión del profesor, abre la jaula de los leones.

Entre tanto, Ana, buscando a su gato se encuentra con otros dos personajes, El Hombre y La Señora. No se puede coincidir con Bixler en que, «con excepción de Ana y de López Vélez, los personajes son de repertorio, es decir, unilaterales, simplistas y previsibles en sus reacciones» (2001, 80), puesto que la reflexión sobre la responsabilidad que caracteriza las piezas que se estudian en este apartado se basa en la confrontación de estos tres seres, en su actitud ante el sistema y la libertad. Esta reflexión aparece justamente expresada en el análisis de Taylor (1987, 69):

Beneath or behind every social clash, the play tells us, exists an individual whose sense (or non-sense) of personal autonomy and responsibility produces a given vision of the world and explains the nature of his/her participation in the system.

Así, junto a Ana, que se queja de no haber vivido, El Hombre lamenta no haber comido:

ANA: Nunca supe bien todo lo que tenía en el cuerpo, nunca supe por qué soñaba, nunca viajé, nunca conocí toda la gente, todos los sitios que hubiera yo querido.

EL HOMBRE: Yo he podido viajar y he podido leer. Pero no siempre he comido.

ANA: Yo sí he comido siempre. (*Leones*, 257)

Al final de pieza, Ana, incapaz de volver al sistema del que ha escapado, convirtiéndose en un león, se queda en la jaula con ellos, agrediendo al público verbalmente,⁷⁰ mostrando la otra parte del ser humano, la que el sistema quiere ocultar:

ANA: [...] les grito así para que aprendan. ¿Usted cree que entiendan por qué les grito?

⁷⁰ Acerca del valor del discurso oprimido recuperado como un aspecto de la crítica social en cuanto al estatus de la mujer en el teatro de Carballido, véase (Cypess 1984).

4.3 Al final de la escapada

221

EL HOMBRE: Ahora no. Más tarde.

ANA: Mejor. ¡Brutos, feos, niños gusanos, niños imbéciles! (*Leones*, 273)

El Hombre, al contrario, finge haber atrapado a los leones y acepta el trabajo de guarda en el zoo:

EL HOMBRE: Me hicieron un anticipo. Creo que van a darme una quincena. Pero he comido bien, y no hace frío en mi caseta. Ya no soy un joven. (*Leones*, 272)

Junto a ellos, La Señora, ama de casa modélica, encerrada y vaciada por sus insulsos quehaceres domésticos, pero al mismo tiempo asustada de apartarse de su vida, representa una actitud distinta ante la cuestión de la responsabilidad personal. Al final de la pieza, este personaje acepta su parte de sumisión/abnegación pese a haber podido conocer otra vida:

LA SEÑORA: (*Quedo.*) Miren, hijitos, yo pasé un día con esos leones. ¿Los ven? Salúdenlos, anden. (*Sale con sus carritos.*) (*Leones*, 272)

Es El Hombre, en su calidad de poeta bohemio (¿portavoz del autor?) el que enuncia el conflicto al que estos tres personajes dieron salida el día que se soltaron los leones (y que es el conflicto existencial que impulsa estas piezas rituales de Carballido):

EL HOMBRE: Así son todos: son cirujanos, carniceros, siempre amputando miembros, planos mentales, gestos...

ANA: ¿Todos? ¿Quiénes?

EL HOMBRE: Tías, gobiernos, jefes, teorías. Algunos lo hacen por idiotas, otros por interés.

ANA: ¿Interés?

EL HOMBRE: Es más fácil domar medios hombres. Los hombres completos no son sumisos. (*Leones*, 265 – 266)

La propia puesta en escena materializa esa liberación de lo irracional a que hace mención el título de la obra.⁷¹ En un ambiente tan cotidiano como es el parque de Chapultepec se desata un aluvión de imágenes fantásticas y visiones oníricas que convierten el lugar en una suerte de recinto ceremonial ante los ojos del público. Basta leer la acotación inicial para darse cuenta de

⁷¹Eidelberg (1988) estudia los elementos escénicos, sus simetrías (jaulas, verjas de los parques, reglas de la sociedad) y su simbología. Peden (1980, 133 – 134), por su parte, hace un pormenorizado recuento del despliegue técnico utilizado en la pieza.

la ambientación irracional que requiere el montaje: color azul, luces irreales, leones imponentes con dos actores en su interior, proyecciones en los intermedios de «dibujos animados», lanchas para cruzar el lago que cuelgan con tirantes de los hombros de sus ocupantes... (*Leones*, 231). Preguntado por Nora Eidelberg acerca de la estética de esta pieza, Carballido señala su interés en reproducir de alguna manera la milenaria convención que el teatro chino comparte con su público:

Estoy tratando de inventar una cosa que sea una convención instantánea con el público, uso un poco el lenguaje de los comics [...] encadenamiento de imágenes visuales activas [...] un intento... de inventar un nuevo expresionismo. (Eidelberg 1988, 71)

Esta convención instantánea o nuevo expresionismo es lo que aquí se está definiendo como teatro ritual, en el que los signos escénicos ejercen la función de significantes irracionales de un proceso —la acción dramática— que permite el reencuentro del espectador con gestos o planos mentales amputados. La ceremonia, en el mejor de los casos, ha de obrar en el público cuando menos como sensación subconsciente de que todo puede cambiar.

En este sentido, es difícil estar de acuerdo con Peden (1980, 132) cuando, en su comentario de la pieza, considera que, en el desenlace, «right triumphs and villainy is punished». A diferencia de otras piezas más combativas socialmente de este autor (ver § 3.2), *El día que se soltaron los leones* no denuncia una opresión exterior al individuo, sino que sitúa a este ante sus propias mutilaciones.

4.3.1.2 *Las cartas de Mozart*

El análisis que a continuación se encontrará de la pieza *Las cartas de Mozart* (1974) difiere no poco de la interpretación que la crítica ha venido realizando de ella.⁷² El principal aspecto en el que es posible estar en desacuerdo con interpretaciones anteriores atañe a la forma en que se entienda el desenlace de la pieza. Peden (1980, 147 – 148) opina que es el espíritu de Mozart el que «saves Margarita from repeating the dreary lives of her mother and her aunt» y, para Bixler (2001, 182),

⁷²Especialmente Margarit Peden (1980) y Jacqueline Bixler (1980b, 1985, 2001).

4.3 Al final de la escapada

223

la liberación total de su espíritu y su cuerpo [de Margarita] culminan en la decisión final, que la lleva a emprender una vida nueva en un mundo de luz, música y fantasía con el Joven, quien poco a poco se ha metamorfoseado en el joven Mozart.

Pese a la unanimidad de ambas autoras, sin embargo, es posible entender el desenlace de la trama de una forma mucho más drástica en lo que a *salvación y liberación* se refiere, ya que el último mutis de la joven, transmutada en Constanza Mozart, se puede comprender como la muerte de la protagonista. Como se verá al repasar la trama de la obra, esta interpretación del desenlace resulta más coherente con el resto de la producción carballidiana y con los rasgos que se han establecido como característicos de este grupo de piezas eminentemente rituales.⁷³

La acción se desarrolla en una mercería, acertado símbolo de pacatería y decencia, en la época del Porfiriato. La tienda pertenece a la apocada viuda Malvina y a la hija de esta, Margarita, una joven atrapada en la telaraña de convenciones a la que no parece quedarle otra alternativa que someterse al ambiente que la rodea y casarse con Marcelo, un hombre mucho mayor que ella con pasado de donjuán de segunda categoría. La puerta de fantasía por la que la joven puede escapar de este mundo muerto en su comodidad y conveniencias son tres cartas autógrafas de Mozart que Margarita compra a un extraño Joven por la totalidad de una herencia en la que los tres adultos —la madre, el prometido y la tía Renata— tenían puestas las miras. Esta venta provoca la muerte de la madre, hecho que desata, por una parte, las pasiones más bajas de Marcelo y Renata y, como respuesta, una progresiva huida de Margarita al mundo de libertad que encarnan las cartas y el Joven. El enfrentamiento de estas dos realidades se va acentuando hasta una intensa escena final en la que, mientras Marcelo agoniza envenenado por Renata, Margarita escapa con el Joven —convertidos en el joven Mozart y Constanza— en una diligencia que les llevará a Veracruz a coger un barco hacia Europa, donde él estrenará una ópera.

Se ha repetido varias veces a lo largo de este trabajo que uno de los aspectos más llamativos de la dramaturgia de Carballido es la forma en que sus obras se entrelazan, creando una red de referencias internas fascinantes.

⁷³Véase más arriba, página 182.

te para el investigador. *Las cartas de Mozart* es, en este sentido, una pieza paradigmática. Por una parte, como ha notado Bixler (2001, 182), la figura del Joven se corresponde con la del Hombre del Caftán de *La hebra de oro* (§ 4.1.2) en su papel de sacerdote que abre puertas a nuevas dimensiones de la realidad. Al igual que Leonor en *La hebra*, Margarita descubre, gracias a la actuación del Joven, un mundo nuevo más allá de lo que ella conocía y, lo que es más importante, descubre que ese mundo está dentro de su propia vida. Pero, si en *La hebra* todos los personajes realizan un viaje a su propio subconsciente, aquí es solo Margarita la que se desplaza, cada vez más a menudo, de la sordidez en que vive a un espacio alternativo, es decir, un planteamiento muy similar al de la pieza de juventud *Los mundos de Alberta* (§ 1.3), incluso en lo que se refiere a la división del escenario, puesto que todas las escenas de *Las cartas de Mozart* se desarrollan en el único escenario de la mercería excepto la última escena del primer acto, en la que, como se explicará a continuación, se produce la transformación - iniciación de Margarita. Esta división del escenario y la huida de la protagonista al área *irreal* aparecen ya en las primeras piezas de Carballido, pero, tal y como se estudió en § 1.3, esta actitud se considera negativa para la realización de las potencias del ser humano. Precisamente, el hecho de que la progresiva escapada de Alberta terminase con su muerte en aquella obra primeriza es una de las razones que inducen a pensar que el desenlace de *Las cartas de Mozart* es similar.

Se interprete como se interprete el final de *Las cartas de Mozart*, la última escena tiene un tono esperanzador —de renacimiento— indudable. Este final feliz se debe, probablemente, a la presencia en escena de dos personajes que, si bien prácticamente no tienen función alguna en el desarrollo de la acción, son elementos importantes para la interpretación ética de la pieza. Se trata de Viola, cliente habitual de la tienda, y su hijo Martín, único amigo de Margarita hasta la llegada del Joven. Viola es una mujer hogareña y humilde como la flor que le da nombre, y encaja punto por punto con el perfil existencial de la Señora de *El día que se escaparon los leones* (§ 4.3.1.1), como se ve en este parlamento suyo que forma parte del ritual de la última escena:

Mi vida está formada de puras menudencias, pero me encanta: limpio en la sala el polvo de los juguetes de porcelana, bordo punto de cruz, cocino,

4.3 Al final de la escapada

225

veo crecer a Martincito... [...] Pero hay tanto que no entiendo. En esta tienda he visto cosas muy raras... (*Mozart*, 266)

Al igual que la Señora, Viola personifica la aceptación del propio destino, son seres que se realizan completamente en su cotidianidad porque la enfrentan y la viven de forma auténtica y no «porque se hace así». Malvina, la madre de Margarita, llevaba precisamente una vida en apariencia igual a la de Viola —es decir, decente—, pero llena de frustración y falsedad. Es por eso que, en la escena 2 de la segunda parte, el espectro de Malvina regresa para avisar a su hija de que «todo el asunto está en el más o menos» (*Mozart*, 235), puesto que ha encontrado en el cielo y en el infierno personas que en apariencia han vivido igual. Esto quiere decir que lo único que da plenitud y sentido a una vida, «el más o menos», es la autenticidad con que se viven las propias experiencias.⁷⁴

Martín, el hijo de Viola, también es un personaje que resulta familiar para cualquier conocedor del teatro de Emilio Carballido. Es uno más de los adolescentes en el umbral de la vida adulta, muchachos con los ojos abiertos —es decir, sin miradas impuestas— que exploran e inventan lo que será su futuro. Aunque a Martín lo diferencia del Nicolás de *Escrito en el cuerpo de la noche* (§ 2.3.3) que este último es, en el transcurso del espectáculo teatral, mucho más activo, mientras que Martín se limita a observar el comportamiento de los adultos y formar su propia y compleja imagen del mundo como hacía Carlos en *Un vals sin fin por el planeta* y *La danza que sueña la tortuga* (§ 2.3.4), tiene en común con Nicolás que el final de la pieza es el comienzo de su vida, purificada y preparada para aceptar la compleja naturaleza de las cosas. Y es que si, como explica Bixler (2001, 189), «merced al Joven, [Margarita] descubre que estos mundos [opuestos] no son mutuamente excluyentes sino etapas contrastantes de un mismo proceso de transformación», no es para sí misma que lo descubre, sino para Martín y para el público.

El significado de la pieza es el descubrimiento de que los opuestos conviven y la realización de la persona se alcanza únicamente con la aceptación de

⁷⁴La escena de la visita del espectro de Malvina es otro argumento que permite pensar que Margarita muere al final de la obra: si no fuera por alguna relación con el desenlace, esta escena quedaría totalmente fuera de lugar en la estructura de la pieza. Si se admite que la visita de Malvina muerta prefigura y condiciona el final de su hija, la escena queda por lo menos un poco más integrada.

esos contrarios. A lo largo de la representación, este significado se manifiesta tanto en la acción, que opone la sordidez de la mercería a la libertad de las cartas y el Joven, como en diversos símbolos que analiza con acierto Bixler (1980b, 2001)⁷⁵ y en la escena central del paseo por la Alameda al final del primer acto. En esta escena fundamental, una piedra que Margarita toca sin querer, «una cosa horrible, algo espantoso, monstruoso», se convierte en una hermosa piedra llena de animalitos que brillan porque «vino la luz y los ojos la ven». La salida a la Alameda se podría resumir con esta frase del joven: «Ahora se ve muy bien lo que es la sombra. Y ya se sabe por qué está: porque hay luz». La consecuencia dramática de esta excursión —auténtico rito de iniciación— es la última réplica de Margarita, que cierra el primer acto: «Ya no tengo miedo» (*Mozart*, 222 – 223).

He aquí el elemento quizá más destacado de *Las cartas de Mozart*: su continuo aunque discreto recurso al ritual que convierte toda la pieza en una ceremonia de conocimiento y de unión de los contrarios. Ocurre así progresivamente, y la transformación está anunciada por una frase con la que Margarita muestra a sus familiares sus conocimientos de alemán en la primera escena: «Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt», «el mundo se volverá sueño, el sueño será el mundo». El verdadero comienzo de la ceremonia de transformación se produce, sin embargo, en la escena 4, durante la segunda visita del Joven, a la que asiste también Martín, y en la que se formaliza la venta de las cartas mediante la cual Margarita entra en un nuevo mundo:

MARTÍN: ¡Hay que brindar! [...] Por... porque *[sic]* pasen todas las chifladas que tú quieres que pasen. Y porque te gusten mucho en caso de que pasen.

MARGARITA: (*Suspira.*) Amén.
Beben.

MARTÍN: Amén se dice en misa, no en los brindis.

EL JOVEN: En la misa beben vino.

MARTÍN: Pero, pero, pero... (*Calla, furioso. Bebe.*) Pues amén.

EL JOVEN: Amén.

MARGARITA: ¿En cuánto vendía, usted sus cartas de Mozart?

EL JOVEN: Tres mil pesos.

⁷⁵En concreto, la crítica analiza el valor estructural y simbólico de la luz, la música (de Mozart, lógicamente), las cartas del compositor salzburgués y la mariposa. Las cartas actúan sin duda como metadiscursos de la manera que se estudió en § 2.2, mientras que, para explicar el significado de la mariposa, Bixler señala las coincidencias con otra obra de Carballido, *Yo también hablo de la rosa* (§ 4.4).

4.3 Al final de la escapada

227

MARGARITA: ¿Me las puede dejar en dos mil novecientos setenta y tres?
(Mozart, 205 – 206)

La muerte de Malvina, a consecuencia del disgusto,⁷⁶ y el mencionado paseo por la Alameda al final del primer acto concluyen la iniciación de Margarita en una nueva vida. Ya ha notado Bixler la tensión que genera la prevalencia a lo largo de todo el segundo acto del ambiente sórdido.⁷⁷ En efecto, el ansia de venganza de Renata, despechada a causa del intento de Marcelo de casarse con Margarita, parece dominar la acción durante todo el segundo acto. La forma en que Renata está dominada por su pasión erótica hacia el donjuán, la forma en que ha perdido su humanidad, remite a la Mujer de *La zona intermedia* (§ 1.3.2) y, como en aquella pieza, se presenta como uno de los extremos de mutilación de las potencias humanas. Frente a esta pasión alienadora se acentúa la huida cada vez más marcada de Margarita al mundo fantástico de las cartas, exactamente igual que sucedía en *Los mundos de Alberta*. Y estas huidas insisten en su carácter ritual. La visita de la madre muerta en la escena 2 pone en contacto a Margarita con el mundo del más allá. La escena 4, una de las más logradas de la pieza y de toda la producción carballidiana, supone la fusión efectiva de dos mundos cuando el sofá de la tienda se convierte en la carroza que lleva de excursión a Mozart y Constanza.⁷⁸

EL JOVEN: ¿Ves aquel árbol viejo?

MARGARITA: No. Veo una tienda horrible, donde se pasa una la vida y acaba hecha una anciana solterona y medrosa. [...] Veo días iguales, seguros, sin sobresalto. Y esos días cuestan. Hay que pagar un precio por el techo seguro, por la comida diaria y por la calma.

EL JOVEN: Has de estar ciega, semidormida o enferma. Mira bien: ramas y ramas y ramas. ¡Todo un bosque completo! No hay nada que pagar: todo es gratis.

Abre un cajón y saca las puntas de muchas cintas: jala y las cuelga de algún punto. Otro cajón: más cintas. Otro y otras más, otro

⁷⁶«Murió por ser quien era, de acuerdo con su carácter, de acuerdo con sus gestos habituales», dice el Joven (Mozart, 217). Palabras que no pueden sino recordar las de Sergio acerca de Mario al final de *Felicidad* (§ 2.3.4.2).

⁷⁷«El desplazamiento de la atención, del mundo de fantasía a la vida real, representada por Renata y Marcelo, podría verse como una falla estructural de la obra. Pero si se considera dentro del contexto del proceso de toma de decisión de Margarita, la insistencia final en el mundo de los adultos acentúa el efecto de su resolución de seguir al Joven» (Bixler 2001, 188).

⁷⁸Para más abundar en la simbología de la escena, dicha excursión se presenta como inspiradora de una sinfonía de Mozart con raíces populares.

y otras más... Ha creado un bosque de cintas de todos los tonos de verde. (Mozart, 250)

La última escena se abre con Renata hojeando un libro de recetas de venenos que, simbólicamente, perteneció a «un señor Salieri».⁷⁹ Entre ellas, destaca dos: «las que paran el corazón de golpe» y las que tardan «un mes... o una semana...» (*Mozart*, 254). Poco después entra Margarita con aspecto de enferma y enfundada en la bata de su difunta madre. Por si estos detalles fueran pocos para comprender que la joven está envenenada, la misma escena ofrece algunos más: cuando, rendida, Margarita accede a casarse con Marcelo, llega por correo un traje de novia que la maquinadora Renata (auténtico motor en su ceguera vengativa de toda la acción) había encargado a París. El espectador atento, al ver a Margarita pálida y vestida de novia, recitando los siguientes versos, comprende que Renata planea casar a Margarita con la muerte:⁸⁰

MARGARITA: Esta ropa funeral
que llevo para mi mal
no es un vestido nupcial:
tejida está con veneno,
con ortigas y con cieno,
esta ropa funeral. (*Mozart*, 265)

De esta forma, la salida de Mozart y Constanza (ya no Margarita) «*por la luneta*», supone el abandono total de Margarita del mundo de las limitaciones y horizontes cerrados y, por tanto, como en tantas otras piezas de Carballido, su disolución en la imposibilidad de realizarse.

La esperanza de la pieza reside, por tanto, en Martín. La principal diferencia entre Margarita y él se desarrolla en la ya citada escena 4 de la primera parte. En ella, Margarita explica desesperada los planes de casarla con Marcelo:

MARTÍN: ¡Fúgate de tu casa!
MARGARITA: ¡No! ¡No! Yo no quería hacer nada, yo no quería que me
pasaran cosas, yo no quería escoger, decidir, buscar. (*Mozart*, 201)

⁷⁹Quizá es innecesario recalcar el juego intertextual que se establece con la obra *Mozart y Salieri*, de Alexandr Pushkin, en la que el Maestro de Capilla asesina al joven compositor.

⁸⁰Y, en efecto, Margarita es el nombre que la tradición literaria da, desde el *Fausto* de Goethe, a la amante del diablo.

4.3 Al final de la escapada

229

La diferencia de caracteres se expresa en la anécdota de la nevada. Martín provoca una nevada destripando unas almohadas, mientras que Margarita cree encontrar alguna relación entre su deseo de ver nieve y el hecho de que nevara. La mirada de Martín es más profunda, más abarcadora, puesto que, encuentra la razón de las cosas en el sujeto, en el *hacer algo*, y no en cualquier tipo de conexión con lo fantástico:

MARGARITA: Yo quería ver nevar. ¡Y nevó!
 MARTÍN: Pues sí. Es lo que te digo.
 MARGARITA: Pero yo no hice nada para que nevara.
 MARTÍN: Algo habrás hecho.
 MARGARITA: Fui a la ópera. Nada más.
 MARTÍN: Pues por eso ha de haber nevado.
 MARGARITA: ¿Cómo va a ser? ¿Qué relación hay?
 MARTÍN: Yo digo que algo has de haber hecho, no que tuviera relación.
 (*Mozart, 202*)

He aquí de nuevo el «poco más o menos» del que hablaba el espectro de Malvina. Todo depende de la actitud de uno, de su relación con lo que sucede. Cuando Margarita, en un arrebató visionario, compra las cartas, Martín advierte, retomando la anécdota de la nieve:

MARTÍN: ¿Y sabes lo que pasó después que hice nevar con las almohadas?
 MARGARITA: No. ¿Qué pasó?
 MARTÍN: ¡Me han dado una cueriza...! (*Mozart, 209*)

Aparece aquí el elemento que falta en la escapada de Margarita: la responsabilidad. Esta se presenta no en el sentido de culpa, sino en el de aceptación de las consecuencias, tanto positivas como negativas, de los propios deseos. Por eso, la última escena ha de entenderse como una ceremonia en la que las muertes de Marcelo —víctima de la pasión excesivamente «terrena» de Renata— y Margarita —víctima de sus propias fantasías, totalmente ajenas a su realidad— provocan el nacimiento simbólico de Martín. Este, teniendo ante los ojos —igual que el espectador— ambos extremos de mutilación de las potencias del ser humano, queda preparado para una vida completa, como se ve en el diálogo que cierra la obra, cuando Mozart y Constanza abandonan la escena:

MARTÍN: ¿Y yo?
 EL JOVEN: Tú ya sabes lo que esperas.

MARTÍN: Sí: montañas, cuevas, caballos... balazos... Y tal vez... Sí, tal vez también... (*Calla y se queda imaginando cosas.*)⁸¹ (*Mozart*, 267)

4.3.2 Un nuevo mundo ante los ojos

Cierta frase de uno de los personajes de *Los esclavos de Estambul*, el poeta Juan Jacobo del Camino, establece el rasgo que mejor caracteriza —en el marco de la producción del autor— las dos piezas que se estudiarán a continuación. Dice el poeta que «Viendo paisajes nuevos los ojos nos transforman las facciones» (*Esclavos*, 217). En estas dos piezas, el «paisaje nuevo» es, en efecto, el factor que induce y enmarca el cambio de perspectiva, las revelaciones que sufren los personajes. El paisaje es, en ambas piezas, doblemente nuevo para el espectador, toda vez que la cotidianidad de la que se parte para realizar el salto a lo exótico también es ajena para el público. *Los esclavos de Estambul* comienza, como *Las cartas de Mozart* y *José Guadalupe*, durante el Porfiriato, y *Los zorros chinos* se desarrolla en un pequeño pueblo de Michoacán en el siglo XVIII. En estos espacios, cotidianos para los personajes pero exóticos para el espectador, surge de pronto un espacio nuevo, el escenario se transforma totalmente y el personaje, desplazado, se ve a sí mismo de otra manera. Es aquí donde surge el conflicto, que en ambas piezas tiene en común el reflejar una profunda reflexión acerca de la sumisión y la libertad. En *Los esclavos de Estambul*, el exotismo aporta al conflicto la posibilidad de mostrar un ejemplo de sumisión absoluta en la persona de los esclavos a que hace mención el título, mientras que el príncipe de *Zorros chinos* personifica la libertad absoluta, con cuyo conocimiento se tiene que enfrentar la protagonista.

4.3.2.1 *Los esclavos de Estambul*

Pese a haber sido estrenada en 1991, la pieza *Los esclavos de Estambul* no llega a ser estudiada por Jacqueline Bixler en su *Convención y trans-*

⁸¹No parece descabellado pensar que Carballido está aludiendo en este personaje a Martín Luis Guzmán (1887 – 1976), militar, periodista y novelista que vivió la Revolución Mexicana junto a Villa y que se considera, junto a Mariano Azuela, fundador de la llamada «novela de la revolución».

4.3 Al final de la escapada

231

gresión. El teatro de Emilio Carballido (2001) ni por ningún otro crítico. Se trata, como ella misma menciona en la conclusión de su estudio, de un texto «caprichoso y sumamente difícil no sólo de clasificar, sino de describir», que «nos hace pensar, al igual que *Las cartas de Mozart*, que la libertad supone mucho más que libertad física y que el amor verdadero sólo es posible si uno se permite vivir y elegir con libertad» (Bixler 2001, 289).

La trama no es demasiado compleja, pero el desorden cronológico con que se presenta, así como la variedad de espacios en los que sucede, dificulta su exposición. La obra se abre y se cierra en México, en 1927, en casa del ya anciano maestro Eustasio (‘el del buen sentido’), en cuyo comedor destacan las «paredes muy altas y agrietadas (grietas muy enfáticas), y manchadas (manchas muy enfáticas)» (*Esclavos*, 187). Su prima, que pretende casarse con él, le lee el periódico en una escena que resulta conmovedora por su cotidianidad rayana en lo mediocre. Pero precisamente una noticia del periódico acerca de la muerte de un poeta desencadena el largo *flash-back* que es el argumento de la pieza: Eustasio sufre un ataque de furia al tiempo que por las grietas (de la pared y de su memoria) surgen personajes y escenarios de un viaje a Turquía en el que Eustasio participó treinta años antes.

Al ser Eustasio el único miembro de la misión cultural mexicana que no se arrodilla ante el Sultán, los anfitriones lo toman por un hombre poderoso y, como símbolo de la amistad personal del Sultán, recibe múltiples regalos. Con su nueva posición (adquirida, no se olvide, a consecuencia de su rechazo a imitar lo que hacían los demás), Eustasio atrae también la atención de Zoraida, una misteriosa mujer que le suplica que le compre a sus dos esclavos, los jóvenes, bellos y encantadores Amina y Azael. Lógicamente, Eustasio se resiste, pero cuando los jóvenes describen el horrible futuro que los espera si no los compra alguien, el maestro accede a comprarlos con una parte de los regalos con la que, como él mismo explica «viviría toda mi vida sin trabajar, compraría una casa que he soñado...» (*Esclavos*, 212).

En el mismo instante que se formaliza la compra comienza el juego que define la relación entre Eustasio y los dos jóvenes, como se ve en el siguiente diálogo:

EUSTASIO: ¿Ya los compré? ¿Ya son míos? Pues ya son libres. Váyanse a donde quieran.

AMINA: ¡Pero no! ¡No, no! ¡Aquí no!

AZAEL: Nos pasaría lo mismo que si no nos hubieras comprado. Tienes que llevarnos.

AMINA: Con ese brochecito (*el turbante*) alcanza para nuestros pasajes.

EUSTASIO: ¡Está bien! ¡Déjenme solo! Déjenme en paz. Déjenme dormir. A ver si entiendo algo. ¡No me desvistan! Puedo hacerlo solo. Váyanse.

AMINA: ¿Adónde? No tenemos adónde.

AZAEL: Somos tuyos. Debemos estar contigo.

AMINA: En tu cama... o donde ordenes.

EUSTASIO: No ordeno nada. En donde quieran. (*Esclavos*, 213)

Los esclavos utilizan su dependencia y su servilidad para rendir la voluntad de su amo, formando así una paradójica relación en la que deja de estar claro quién es libre y quién está sometido. A esta relación y al conflicto que supone para el protagonista se dedica la segunda jornada. El personaje principal pasa a ser Mamerta, la madre de Eustasio, quien, en contraste con su hijo, sucumbe enseguida a la fascinación de *poseer* a Amina y Azael, hasta el punto de asociar absolutamente la sumisión de estos a la propia esencia de su persona:

MAMERTA: ¿Y qué es una sin esclavos? ¿Y qué es una casa, y qué es el mundo sin nadie a quien mandar? Doy una orden y se arrodillan y obedecen. Me enojo y tiemblan. Les grito y lloran. Los acaricio y son felices. [...] Son el espejo en que por fin me reconozco. (*Esclavos*, 239)

Frente a la pérdida absoluta de identidad y responsabilidad que sufre su madre, Eustasio se mantiene sereno y, al comienzo de la tercera jornada, cuando más feliz es viviendo con los jóvenes, se rebela e intenta que la relación se vuelva algo digna, por lo que les exige que expresen sus verdaderos deseos. Eustasio espera en su interior que Amina y Azael deseen estar libremente con él, pero los jóvenes, dueños de la voluntad de Mamerta y casi de la de Eustasio, son en realidad siervos del lujo y la comodidad:

AZAEL: Si tú lo ordenas, podemos ir contigo adonde digas.

AMINA: Si tú lo ordenas, te podemos acariciar tan tiernamente como sabes...

AZAEL: Si tú lo ordenas, no estarás nunca solo. [...]

EUSTASIO: (*Ronco*.) Quiero que me acaricien y que me acompañen si se les da la gana. No quiero que me sirvan ni me obedezcan. [...] ¡Quiero que me digan su voluntad, como personas libres! [...]

4.3 Al final de la escapada

233

AMINA: Si eso deseas, eso diremos.

AZAEL: (*Se levanta.*) Queremos irnos a París.

AMINA: Queremos mucho dinero. (*Esclavos*, 244)

Finalmente, Eustasio renuncia a los placeres que Amina y Azael le proporcionan y, por amor a ellos, entrega todas sus riquezas y les da la libertad. Mamerta enloquece por la pérdida de lo que ella ya consideraba algo inherente a su persona —los siervos y los lujos— y Eustasio se reintegra a su mediocre vida con una tristeza incurable.

Un nuevo cambio de escena lleva al espectador a Venecia, veinte años después. Allí, Eustasio se reencuentra con el poeta Juan Jacobo del Camino, antiguo compañero de la expedición a Turquía que ahora vive entregado totalmente a los placeres de la vida, sin conciencia alguna de sí mismo, sumergido en una imagen de poeta bohemio en la que resulta grotesco. Juan Jacobo compra en Venecia los esclavos, a los que Eustasio buscaba con la esperanza de que se fueran con él por su propia voluntad: «Quería decirles: sin libertad no hay amor. Eso quería decirles, solamente, sin libertad no hay amor» (*Esclavos*, 263).

Las actitudes opuestas de ambos hombres se expresan por la historia del santo y el pecador que, al final de su vida, se arrepienten, de forma que el que vivió sin pecar se arrepiente y se condena. Así Eustasio cuando, tras un nuevo cambio de escenario que le devuelve a su comedor agrietado y manchado en el momento en que conoce la muerte de Juan Jacobo, quien, al contrario, se entregó al abuso de los placeres, a un amor hedonista y ajeno a la libertad:

¡Me arrepiento del bien! [...] De no abusar, de no mandar, ni maltratar ni exigir, me arrepiento y quiero arder como ellos. Porque es verdad que creí elegir y no me queda nada. Los muebles viejos y la casa vacía. ¡Y las manchas en la pared! ¡Oigan ustedes! ¡A ustedes elegí! Para llegar a ustedes plenamente, plastrones de salitre, manchas indignas, baldón del solitario, para llegar a ustedes viví! ¡Sólo ustedes me quedan! ¡Sálvenme entonces! ¡Porque me hundo! ¡En las tinieblas! [...] ¡Yo los amé! Y en esta sala de mi infancia viene a acabar mi vida, frente a un muro cerrado. (*Esclavos*, 264)

Los esclavos de Estambul ofrece, una vez más, una ceremonia en la que el espectador es capaz de enfrentarse y comulgar con sus temores más ocultos. La representación de esta pieza, en efecto, yergue las grietas y manchas de la

pared de Eustasio en un altar al que se ofrece toda una vida de responsabilidad, amor al prójimo y coherencia. En el momento de máxima desesperación del protagonista, el autor ofrece una suerte de *deus ex machina* que es al mismo tiempo moderno y que refuerza el carácter ceremonial de la última escena: las grietas se ensanchan, las manchas resplandecen y Eustasio, en el último momento, comprende que su soledad mereció la pena y que está salvado:

EUSTASIO: Y soy libre. Sí. ¡Sí! ¡Soy libre! Estoy libre. Gracias.
*(Pasa como sonámbulo a través de la grieta. [...] La pared se cierra.
 Las manchas quedan resplandecientes.) (Esclavos, 265)*

4.3.2.2 Zorros chinos

Es interesante comprobar que la simbólica entrada de Eustasio en las paredes de su casa, en tanto que aceptación de toda su vida anterior y confirmación de su esencia interior, se produce tras la experiencia, radicalmente externa, de la visita a Estambul, cuyo lujo y hedonismo se presentan en escena como evidentes contrarios del modesto comedor del profesor jubilado. El mismo camino de salida y entrada lo lleva a cabo la protagonista de *Zorros chinos*, publicada en 2000 y estrenada en 2005, obra en la que se encuentra de nuevo la oposición entre un mundo exterior luminoso y lleno de placeres y un mundo cotidiano cuya representación en escena destaca la austeridad y hasta el hastío de los personajes. A diferencia de Eustasio, sin embargo, lo que Yuriria descubre en el nuevo mundo que se presenta ante sus ojos es que su vida diaria es una gran mentira, como la de Ramona en *Vicente y Ramona* (§ 3.2.3.3).

Zorros chinos, basada en un cuento de Pu-Sung Ling, pertenece a la vertiente dramática de este autor en la que la realidad cotidiana se mezcla con hechos fantásticos o inexplicables. En este caso se trata de la llegada a la zona rural de Michoacán en el siglo XVIII de un grupo de «hombres zorros» procedentes de China. Estos misteriosos príncipes de bellas colas anaranjadas son el motor del cambio de conciencia de la protagonista, Yuriria, una joven madre campesina que en el transcurso de la representación sufre un cambio en su forma de mirar el mundo, su perspectiva, como es habitual en el teatro de Carballido. Y, tal y como se ha observado en *Los esclavos de Es-*

4.3 Al final de la escapada

235

tambul, la irrupción de ese mundo ajeno se presenta como un ritual y como una escapada al final de la cual el protagonista (y el público) se encuentra a sí mismo.

En un pequeño pueblo de la costa de Michoacán suceden cosas extrañas desde la llegada de un grupo de exiliados chinos. Algunas mujeres desaparecen por la noche y vuelven por la mañana, cargadas de joyas y diciendo no recordar nada. En medio de estos sucesos, la joven Yuriria sigue con su monótona y sacrificada vida, se ocupa de tres hijos, complace a un marido déspota y soporta a una suegra metomentodo.

El cambio llega en la escena VI, cuando todos en casa de Yuriria duermen. En medio de la quietud de la escena, casi a oscuras y con los cuerpos tendidos por todo el escenario, los personajes comienzan a hablar en sueños, desvelando sus deseos más profundos. Así, sin movimiento alguno, Nemario, el marido de Yuriria murmura: «Mira el encino viejo... Se cae solo... Pedazos... Buen tronco... Carbón... Dinero...» O la madre de este, suegra de Yuriria: «Pégale hijo, pégale... Eso... Retobada... Rómpele la boca». La pequeña Tsitsique, con sus anhelos infantiles: «Arroz con leche, otro poquito... qué rico...» Domingo, el hijo adolescente de Yuriria sueña con heroicidades que hagan de él un auténtico macho como su padre: «El puma, ahí... A patadas, lo mato... Muere, puma...» (*Zorros*, 84)

Se trata de una escena central, tanto en la estructura de la pieza como en su significado. El desarrollo está prácticamente detenido y parece transportar la acción a un plano diferente, como en un ritual. En esa misma escena, la protagonista, Yuriria, está acunando al bebé (¿pero está de verdad despierta?) cuando comienza a sonar una suave música y aparece un criado chino. Este guía a la joven de la mano y el escenario cambia a su alrededor: ya no están en la pobre choza de Yuriria, sino en un suntuoso palacio oriental. Allí la visten con ropas de seda, la peinan, maquillan y perfuman para recibir al príncipe Wu, que resulta ser un apuesto joven chino con cola de zorro. Este invita a Yuriria a un banquete en su honor. Ante las reticencias de la joven, el príncipe la tranquiliza con una réplica que presenta la experiencia de Yuriria (la representación entera) como un paréntesis de la vida real:

PRÍNCIPE: [...] Podrías probarlo... para que no me sienta desairado. En tu casa duermen. Y no despertarán hasta después de que hayas

llegado. Si tu quieres.

YURIRIA: ¿No van a despertarse?

PRÍNCIPE: Hasta que tú lo digas. (*Zorros*, 84)

Yuriria, en efecto, acepta, y poco a poco se va introduciendo en el mundo de libertad y placeres de los zorros chinos. Sin embargo, la joven es consciente del carácter irreal del mundo del príncipe Wu cuando le dice: «Te esperaba yo, cuando era una niña. Pero llegó Nemario, y eso era real. Así era de verdad, la vida» (*Zorros*, 87). El príncipe Wu no puede ser real, por eso se aparece en el sueño de Yuriria. Sin embargo, igual que el Hombre de *La hebra de oro* o el Joven de *Las cartas de Mozart*, la supuesta *irrealidad* del personaje no resta realidad a los deseos de Yuriria, a esa parte de su vida que ha sido sistemáticamente amputada.

Sea o no real el príncipe y todo su mundo, en la escena VII descubrimos que el sueño dura ya tres días. Todo el pueblo está alborotado, porque la familia de Yuriria no se ha despertado en todo ese tiempo y la joven ha desaparecido. Finalmente, Yuriria ordena que su familia despierte, pero ella aún no está decidida a volver. Siente que tiene dos vidas y ya no sabe cuál es la real y cuál es «la otra». En ese momento llega al palacio del príncipe con el criado chino Domingo, el hijo mayor de Yuriria. Este ha planeado una trampa, junto con Fray Ignacio, un misionero que conoce a los zorros desde su estancia en China. El príncipe bebe vino envenenado y muere. El sueño de Yuriria ha terminado. Pero cuando vuelve a casa no es la misma:

[...] Había una parte mía desconocida, que ahí estaba. Yo no la usaba, apenas me imaginaba que existía... ¡Pero la conocí! ¡La viví! Y ahora se murió. Lo que queda está débil, y siento que se acaba. [...] Se me cierran los ojos. Creo que voy a soñar mucho y ahí, ni ustedes, ni nadie, ni tú, Domingo, ni tú... no pueden hacer nada.⁸² (*Zorros*, 103)

A continuación Yuriria muere. La estancia entre los zorros chinos, sueño o realidad, ha puesto a la protagonista ante la evidencia de que entre su vida diaria y sus anhelos más profundos media un abismo insalvable. Esto significa que su vida «real» está vacía, envenenada, y la joven no puede continuar con esa mentira cuando es consciente de ella.

⁸²Es imposible no recordar que Ramona, tras entender que solo la espera una vida de frustración, pronuncia unas palabras muy similares (*vid.* pág. 234.)

4.3 Al final de la escapada

237

Aún cabe destacar de esta pieza —una de las últimas que ha escrito Carballido— tres cuestiones básicas que aparecen casi invariablemente en todas las piezas que integran este capítulo 4 y que también sobresalen en *Zorros chinos*. Se trata, por ejemplo, de la lucha entre el impulso hedónico e irreflexivo, por una parte, y la responsabilidad, por otra. Dentro de esta lucha, los zorros chinos juegan un papel muy similar al del Náhual de *La zona intermedia* (§ 1.3.2) o los leones de *El día que se soltaron los leones* (§ 4.3.1.1). Son seres que están al margen de las cuestiones éticas del ser humano. Son puros y están completos, y siguiendo sus impulsos —ligados siempre a su cuerpo— no son ni buenos ni malos:

FRAY IGNACIO: No-vuelvan-a-meterse-con la gente de este pueblo. Acuérdate que sé cómo tratar con ustedes.

CRIADO: Y nosotros contigo. Conocimos frailes en China. Les gustaban mucho las zorras. Muy cariñosos con las zorras.

FRAY IGNACIO: Querrían convertirlas. Salvar sus almas.

CRIADO: Zorros tenemos otro estilo de alma: ya está salvada. (*Zorros*, 76)

Y, al igual que en aquellas piezas de los años cincuenta, en este reciente texto se rechaza la libertad irreflexiva como salida para las potencias del hombre. Se busca, una vez más, un término medio que, si bien no ha podido realizarse en la protagonista, queda su experiencia como un mensaje para el público y para otro personaje (como Martín en *Las cartas de Mozart*), su hija Tsitsique, que quizá sí sea capaz de enfrentarse a la vida con más fortuna que su madre: «*Un zorro se asoma y no lo advierten, nada más Tsitsique.*» (*Zorros*, 104).

Finalmente, ha de reseñarse en *Zorros chinos* el recurso, una vez más, a escenas de carácter litúrgico que desvelan ante el espectador facetas ocultas de la comunidad a la que pertenece. El recurso del que se sirve el dramaturgo en esta ocasión, el del sueño, resulta ya conocido de otras piezas como *Fotografía en la playa*, de 1978 (§ 2.3.2), o *Un vals sin fin por el planeta*, de 1970 (§ 2.3.4.1).⁸³ Como en aquellas, el paso de los personajes a la ensoñación en voz alta precede a una nueva toma de conciencia sumamente teatral, propiciada por un sueño colectivo.

⁸³ Acerca del sueño como recurso escénico en el teatro de Carballido puede consultarse (Vázquez Touriño 2007a).

4.4

Yo también hablo de la rosa

Se ha dejado la pieza *Yo también hablo de la rosa*, escrita en 1965, para terminar el análisis de los textos dramáticos de Emilio Carballido por varias razones. Esta pieza es, sin lugar a dudas, la más conocida, antalogada y estudiada del autor veracruzano. Se podría decir que, aunque no hubiera sido profesor y director de teatro, fundador de revistas y talleres, guionista y libretista, y si no hubiera escrito y estrenado más de un centenar de obras teatrales a lo largo de más de medio siglo, Emilio Carballido podría ocupar un lugar destacado en la historia del teatro mexicano solo por haber escrito esta pieza.

A la calidad estética y profundidad humana de *Yo también...* hay que añadir otra consideración que hoy, cuarenta años después de su redacción, es evidente y dota a la pieza de una mayor importancia si cabe. Se trata del reflejo que la obra, sin poder considerarse costumbrista o propagandística, ofrece de su época. *Yo también hablo de la rosa* rebosa del optimismo de los años sesenta que, como analiza Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* acabó en pesadilla en el año 1968, tanto en México como en otros puntos del planeta (Paz 2001, 269). En *Yo también...* se aprecia la época anterior a la invasión soviética de Checoslovaquia y al «caso Padilla» en Cuba, una época en la que cierto tipo de izquierda latinoamericana se distancia de la disciplina de los partidos marxistas soñando con una sociedad futura más espontánea y plural que la que se dictaba desde los comités centrales. El presente estudio ha desistido desde su mismo comienzo de realizar una división cronológica de la obra de Carballido; sin embargo, no será del todo superfluo señalar las coincidencias entre la evolución de la imagen social que ofrece Carballido y la situación del continente americano: desde la canónicamente revolucionaria *Un pequeño día de ira* (§ 3.2.1.1), premio Casa de las Américas en 1962; pasando por la *hippie* *Yo también hablo de la rosa*, de 1965; y llegando a *Tiempo de ladrones* (§ 3.3.4), de 1979, en la que la lucha de clases se aleja de la organización sindical para reflejarse en un individuo aventurero y sensible, por no mencionar la decantación de los últimos años por el análisis del

papel de la mujer en la sociedad (§ 3.2.3).

Al margen de esta interpretación de *Yo también hablo de la rosa* como reflejo de su tiempo, la obra ha recibido diversas y dispares interpretaciones de la crítica, hasta el punto de haberse convertido en un tópico subrayar la similitud entre la excluyente divergencia de criterios con los que los estudiosos se han acercado a este texto y la arenga con la que el Locutor exige al público de esta pieza una definición única de la rosa (Bixler 2001, 267). En efecto, cualquier intento de escribir sobre esta pieza parece condenado a titularse «Yo también hablo de *Yo también hablo de la rosa*». Y esto es algo que no debería sorprender a nadie que esté familiarizado con la pieza, toda vez que esta es una alegato contra la retórica y en favor de una completa experiencia de la realidad. El juego que supone para el espectador interpretar un acto que cuestiona la misma interpretación ha sido definido por Priscilla Meléndez como «crítica de la crítica», fenómeno que caracteriza como «la teatralización del acto de análisis literario y la incorporación al plano anecdótico del papel del receptor dentro de un sistema que, por su propia naturaleza, exige ser interpretado» (Meléndez 1989, 306).

Aunque este trabajo también ha renunciado desde el principio a establecer una clasificación genérica del teatro de Carballido, el subtítulo de *Yo también...* puede aportar una explicación a este carácter inasible de la pieza. El autor define *Yo también...* como loa. Pero, a diferencia de *La triple porfía*, que debía servir de prólogo a *La zona intermedia* (§ 1.3.2), la obra que nos ocupa es una loa sin comedia ni auto sacramental a los que preceda. Este hecho ya ha sido notado por Meléndez (1989) y Bixler. Esta última considera la denominación de loa como «un ejemplo más de las bromas juguetonas de la Intermediaria y Carballido y de sus incumplidas promesas» (Bixler 2001, 279), y que lo único que esta loa prologa es la sucesión irreductible de «todos los discursos previos y futuros sobre la rosa de Carballido» (2001, 280). Meléndez, a su vez, considera esta pieza como «“prólogo” al verdadero drama del descarrilamiento que, como señala la Intermediaria, “ya es otra historia”» (Meléndez 1989, 316).

Si se recuerdan algunas de las finalidades de la loa en el teatro clásico español —*captatio benevolentiae*, exposición del argumento y *guías para la interpretación del texto*—, habrá que concluir que *Yo también hablo de la*

rosa, con su optimismo, negación a concluir historias y rechazo a cualquier interpretación, respectivamente, es un prólogo que se antepone nada menos que a la vida. Es una loa —alabanza— de la vida, en la que «tanto el hombre como la rosa se destruyen bajo el bisturí disector» (Vázquez Amaral 1974, 159). *Yo también hablo de la rosa* se puede definir, por tanto, como un ritual de renovación en el que lo que renace es la mirada del espectador, transformada al formar parte de esa ceremonia que antecede y celebra «la pluralidad y plurivocidad» (Bixler 2001, 281) de la vida.

En vista de lo anterior, y descartadas aproximaciones de género (Bixler 2001; Foster 1984), filosóficas (Kerr 1978) o cronológicas, a continuación se abordará el texto de esta pieza en tanto que compendio y cumbre de algunas de las características esenciales del teatro de Carballido. Podría decirse que comprender *Yo también hablo de la rosa* es comprender la obra entera de este autor, y viceversa, puesto que en esta loa en un acto se encuentran sus preocupaciones éticas y sociales más significativas (los oprimidos, la mujer, las mutilaciones de la personalidad); de la misma manera que los rasgos técnicos que distinguen su obra dramática alcanzan aquí una efectividad apabullante y, sobre todo, porque la representación de esta obra materializa el concepto de hecho teatral a partir del cual escribe Carballido (recuérdese lo expuesto en § 1.2).

Obra prácticamente sin argumento, pero cargada de influencias (subtextos, referencias, relecturas) y símbolos, basa el desarrollo del espectáculo (que, efectivamente, avanza) en la repetición de situaciones y símbolos tanto como en la sucesiva frustración de las expectativas que estas repeticiones van creando. Roy Kerr ha notado, por ejemplo, cómo la figura de la Intermediaria, que, al principio de la representación funciona como narrador épico de forma muy similar a como lo hacía el Narrador de *Un pequeño día de ira*, deja enseguida de aportar respuestas acerca de la acción para terminar por «entregarse al aspecto ritual del teatro al fin de la comedia» (Kerr 1978, 57) y convertirse en una suerte de oficiante como el Hombre del Caftán de *La hebra de oro* (pero conservando, a diferencia de aquel, su capacidad para comunicar directamente con el público). Las siguientes palabras de Bixler (2001, 269 – 270) dan buena cuenta de la confusión que producen en el espectador hechos como el de creer haber reconocido a Brecht y encontrarse de

pronto ante algo tan opuesto como Artaud:

El texto revela un buen número de «préstamos» teatrales, entre ellos el ritual y el espectáculo de Artaud, la *loa* del teatro colonial y elementos brechtianos misceláneos, como la estructura narrativa, el distanciamiento y la insistencia en la tradición oral. La discordancia resulta impresionante e hipnótica, y al mismo tiempo invita al espectador a desentrañar esta mezcla interdiscursiva. Sin embargo, paralelamente, como lo ha demostrado Meléndez, la obra hace mofa del posible exegeta, parodia el proceso mismo de interpretación y niega la posibilidad de un solo significado coherente.

Así pues, a continuación se realizará un recorrido por la pieza siguiendo el esquema que marcara Skinner (1976) para tratar de esclarecer el significado de las repeticiones y alusiones en el contexto del teatro carballidiano.

La obra se abre con un monólogo de la Intermediaria, quien, vestida «como mujer del pueblo» (*Yo también*, 108) recuerda quizá a las abuelas de las obras de la cotidianidad. La función de este primer monólogo, así como la del voceador de periódicos que aparece a continuación, es llamar la atención sobre la escena del descarrilamiento. Esta representación del accidente que provocan Toña y Polo (primera de las cuatro que presenciara el espectador), el fragmento más largo de la pieza, tiene un marcado tono costumbrista, sobre todo en el lenguaje, que lo emparenta inevitablemente con la serie de obritas en un acto *D.F.* Buena parte del efecto que más adelante producirán las repeticiones y desviaciones de esta escena surge precisamente de la maestría con la que, en los diez minutos que dura esta escena, está representada la realidad «externa», aparentemente objetiva y no mediatizada. Porque es precisamente el contraste entre la naturalidad de la escena —plena de validez por el hecho de ser; completa sin necesidad de ser interpretada— lo que después contrasta con las valoraciones que surgen a cada paso.

Y, sin embargo, es imposible no interpretar. Esto es lo que viene a decir la Intermediaria en su segunda aparición. Hojeando frente al público un bestiario, «da noticia» de los animales que allí aparecen. Pero «dar noticia» es interpretar, porque, para el ser humano, el perro es el fiel guardián; el gato, el brujo que sabe secretos; la mariposa, la fugacidad, etcétera. Y, si esas imágenes de animales son proyecciones de un sentido que el hombre necesita encontrar en el universo —y que no son intrínsecas al objeto, porque el perro

no necesita que el hombre lo considere guardián para existir como perro—, de la misma manera funcionan las escenas siguientes, en las que personajes diversos buscan un sentido en el descarrilamiento provocado por los dos adolescentes —pese a que la escena del descarrilamiento, como se ha visto, existe plenamente sin necesidad de ser interpretada.

Meléndez ha demostrado que Carballido recurre sobre todo a una exquisita variedad de usos del lenguaje para caracterizar las distintas interpretaciones que varios personajes proponen en sucesivas microescenas. De esta forma, con su manera de hablar y con su visión del accidente, los personajes están en realidad definiéndose a sí mismos, de forma que, al escuchar sus comentarios sobre la aventura de Polo y Toña, el espectador se ve obligado a clasificar a esos personajes como una aburrida pareja pequeñoburguesa, una hipócrita e irresponsable maestra y unos estudiantes antisistema tipo *caviar gauche*. En oposición a estas microescenas, las dos escenas siguientes muestran el extremo contrario: personajes que, sin la menor intención de interpretar lo sucedido, actúan inmediatamente sobre las consecuencias del descarrilamiento. Así, Maximino, amigo de los muchachos, en cuanto se entera de la noticia, abandona el taller pensando «a ver qué se hace» (*Yo también*, 131). Y así los pepenadores del basurero, que aprovechan el descarrilamiento para llevarse los alimentos que transportaba el tren.⁸⁴ Antes de la tercera aparición de la Intermediaria queda patente, por tanto, la diferencia entre la interpretación y la vivencia de un mismo acto que, en sí, carece de otro sentido que el de las opiniones que de él se forman y el de sus consecuencias sobre los afectados.

En su tercera aparición, la Intermediaria lleva «ropas todavía más claras» (*Yo también*, 135), como tendiendo a desmaterializarse o, al menos, a perder cualquier rasgo personalizador. En este tercer monólogo, la Intermediaria relata una historia que actuará como metadiscurso (ver § 2.2) para ofrecer una suerte de explicación lírica de la acción de la obra. Dos hombres (amigos, hermanos o gemelos) que habitan en pueblos distintos, reciben, cada uno en su casa, el mismo sueño: «Una figura prodigiosa» advirtió a cada uno que fuera

⁸⁴Meléndez (1989, 311) observa brillantemente cómo funciona en la obra el lenguaje como vehículo de la interpretación. Esta crítica señala cómo una de las mujeres que corren a llevarse la comida duda por un momento si ese acto no podrá interpretarse como un robo, a lo que otro hombre le responde: «Qué robo ni qué fregada; maíz y frijolitos» (*Yo también*, 135).

4.4 *Yo también hablo de la rosa*

243

al pueblo de su hermano para cumplir los dos juntos una manda de rezos y bailes en el santuario de aquel pueblo. Al encontrarse ambos en medio del camino se sienten desconcertados, sin saber a cuál de los dos pueblos ir. «Tiraron una moneda al aire y se perdió al caer, en una grieta del suelo. “Es un signo”, dijeron y allí mismo acamparon para esperar otra señal, u otro sueño.» Como la señal esperada no llegó, decidieron hacer la manda en aquel mismo sitio, para lo cual prepararon el terreno lo mejor que pudieron. Finalmente se separaron «sintiendo ambos que los propósitos de la Providencia se habían quedado a medio cumplir.» (*Yo también*, 135 – 137)

La historia de los dos hermanos viene a corroborar, en tono poético, lo que las siguientes secuencias muestran: que la cadena de acontecimientos que el ser humano está condenado a provocar es imprevisible y no se somete a los dictados de Providencia alguna ni a pretenciosas teorías sobre la naturaleza del hombre, puesto que a la desilusión de los bailarines se opone la sonrisa maliciosa de la Intermediaria. Esta pregunta al público: «¿Y saben lo que pasó con el terreno que los dos hombres desmontaron y limpiaron para bailar?» (*Yo también*, 137), demostrando así que limitar la realidad a los designios de una dudosa Providencia es mutilar la fecundidad de la vida.

Eso es precisamente lo que hacen los dos profesores al recrear la escena del descarrilamiento: proyectan, por medio del lenguaje —y actuando como directores de escena a la manera de Tadeusz Kantor— su explicación de la naturaleza humana. Estas escenas se pueden considerar la cima del teatro de Carballido, por cuanto la parodia de ideologías que retoman el papel de la Providencia (aquí, el psicoanálisis y el marxismo) alcanza una riqueza dramática prodigiosa. Los distintos elementos de la primera representación del descarrilamiento se recrean, por la retórica de los profesores,⁸⁵ quedando deformados. En la visión del primer Profesor, el basurero está lleno de símbolos fálicos, los adolescentes se mueven por impulsos de la libido, incluyendo tendencias homosexuales en Polo, y las películas que han visto recientemente tratan de «un superyó [que] combate sádicamente» y de «una realización simbólica de incesto masoquista» (*Yo también*, 145). Cuando es el segundo Profesor el que recrea el accidente, intentando darle una explicación, el basurero

⁸⁵«El tono paródico de esas múltiples recreaciones del mismo incidente surge a partir de un sistema y un lenguaje manoseado» (Meléndez 1989, 313).

aparece lleno de productos del imperialismo yanqui, el pepenador borracho es «proletariado lumpen» y la travesura de poner un barril de cemento en la vía del tren es «el nacimiento de una confusa conciencia social» (*Yo también*, 151).

Ambas reelaboraciones del accidente concluyen negando la posibilidad de que haya algo inexplicable en lo sucedido: «Psicología: cuanto parece inexplicable en la conducta del hombre... puede ser explicado» (*Yo también*, 146); «No hay aquí ningún acto inexplicable, sino típico de su Clase» (*Yo también*, 151). Esta postura se opone ridículamente al insistente «eso es ya otra historia» de la Intermediaria así como a las escenas que siguen a continuación.

En efecto, frente a la seguridad de los Profesores, que ven la travesura de los niños dentro de previsibles corrientes de actuación, los dos siguientes diálogos presentan consecuencias tiernas e inesperadas. Además, ambas escenas, la de Toña y Maximino en el reformatorio y la de los pepenadores celebrando el bienestar logrado tras el descarrilamiento, contrastan con las explicaciones de los Profesores por su naturalidad y ausencia de retórica. Las canciones de amor que canta uno de los pepenadores parodian el lenguaje manoseado al que aludía Meléndez con la vitalidad de la poesía popular:

Tu boquita me provoca
pa' que la cierres un rato,
tienes unos dientes lindos,
lástima que falten tantos. (*Yo también*, 156)

Finalmente, el absurdo de las interpretaciones de los profesores termina de subrayarse con la aparición del Locutor, que invita a la audiencia a elegir una definición de la rosa (pétalo, rosa, tejido).⁸⁶ La sutilidad de la ironía de esta escena se apoya tanto en la relación del espectáculo con el público como en la articulación de los elementos de la trama. En su relación con el público, el efecto de teatralización de la existencia humana se profundiza al alejarse de la mera representación ilusionista en dirección a la ceremonia que cerrará la función: las «conferencias» de los profesores —pretendidas arengas al público que a su vez teatralizaban el accidente con sus pantomimas— quedan

⁸⁶Roy Kerr (1978) establece una relación de significado entre estas tres definiciones, los tres símbolos mencionados por la Intermediaria en su primer monólogo y las tres recreaciones del accidente.

ahora enmarcadas en una suerte de concurso que muestra la teatralidad de las conferencias. Y, dentro de la propia fábula, el discurso del Locutor rebaja las posturas marxista y freudiana al nivel de una tómbola de feria.

De esta manera se da paso a una nueva elaboración del episodio del descarrilamiento, esta vez uniendo los elementos —que antes se habían presentado en su cotidianidad, desde la visión social y la visión sociológica— en una armonía ajena al racionalismo, en una suerte de espiritualidad que Kerr (1978, 58) identifica con el vitalismo bergsoniano y la filosofía zen. Se trata de una reproducción del accidente que no intenta descartar las demás, sino simplemente resaltar el absurdo de pretender juzgar las causas y las consecuencias de los actos de los seres humanos. Las acciones de los niños van ahora acompañadas de voces que subrayan el fondo ético de la representación, de la obra de Emilio Carballido. De entre ellas destaca una, la que precede al acto del descarrilamiento, «La libertad toma la forma del gesto con que la escogemos» (*Yo también*, 162), que no puede sino recordar aquella pronunciada por el fantasma de Malvina en *Las cartas de Mozart* (§ 4.3.1.2): «todo el asunto está en el más o menos». Carballido defiende la autenticidad como valor ético supremo, como único criterio legítimo mediante el que guiar las decisiones.

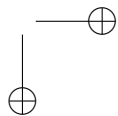
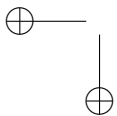
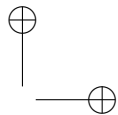
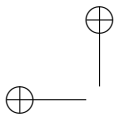
El diálogo que cierra la obra, cuando la danza ya se ha vuelto precisa en su complejidad, incide una vez más en la autenticidad como verdadera y única fuente de conocimiento:

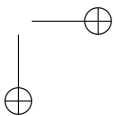
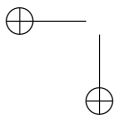
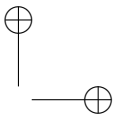
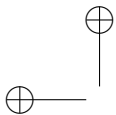
MAXIMINO: Y ahora todos...
 TOÑA: en las manos de todos...
 POLO: vamos a oír latir...
 TOÑA: largamente...
 MAXIMINO: el misterio...
 INTERMEDIARIA: de nuestros propios corazones... (*Yo también*, 163)

Por lo que respecta al comportamiento humano, no hay, por tanto, más posibilidad de conocimiento que la de aceptarse individualmente en lo más profundo, de la misma manera que la única posibilidad de compartir ese conocimiento es una ceremonia irracional pero precisa —como el baile que cierra la obra, como el teatro de Carballido.

Yo también hablo de la rosa aún en una ceremonia magistralmente representativa del teatro de Carballido elementos de la tradición popular con

ambientes oníricos y recursos escénicos propios del teatro más didáctico y revolucionario, convirtiendo tanto el ademán mínimo como el gesto grandioso en teatro. La ironía y la ternura envuelven en esta obra, como en la mayor parte de la creación de este autor, un profundo mensaje ético que en realidad no se enuncia, sino que se comparte en la experiencia de la representación, que se vuelve así metáfora de la vida.





Conclusiones

Quien lee o presencia varias obras de Emilio Carballido no puede dejar de percibir un aliento común a todas las piezas, por distantes que estas se encuentren entre sí en el tiempo o en los planteamientos escénicos. A pesar de ello, no se puede afirmar que se trata de un autor que ha encontrado una fórmula o una receta para escribir obras de teatro que le han permitido mantenerse durante más de cincuenta años estrenando con éxito y elogios de la crítica. Tampoco se ha de buscar en este autor una voluntad transgresora, un afán de romper con la tradición: la dramaturgia de Carballido nació en un momento en que podía gozar de mayor libertad, en el comienzo del teatro nacional mexicano, rotas las cadenas de los moldes impuestos y libradas ya las batallas por la aceptación de lo nuevo. Si Emilio Carballido es el más importante dramaturgo mexicano del siglo XX, si su obra no falta nunca en antologías y estudios del teatro contemporáneo en lengua española, es porque la inquietud ética que subyace a todas sus obras —y que les da su inconfundible aliento propio— ha creado una serie de piezas mayores en las que la imagen del ser humano y del hecho teatral se encuentran coherentemente expresadas en una dramaturgia plenamente consciente de su capacidad de conmover al público.

Y es que, si bien no es posible no estar de acuerdo con una de las conclusiones del monográfico de Jacqueline Bixler (2001, 285 – 286), la de que

desde los años cincuenta, el teatro de Carballido ha seguido un trayecto espiral, volviendo a las mismas formas dramáticas y estirando continuamente sus límites convencionales. Sus obras se han ido volviendo cada vez más originales y al mismo tiempo más complejas, mientras él ha ido abandonando estructuras y técnicas tradicionales para acercarse a la condensación, fragmentación y ambigüedad,

no se debe pasar por alto —y esto es lo que ha intentado este trabajo— que esta actitud ante el hecho dramático es idéntica a la visión ética que sustenta cada una de las piezas dramáticas de este autor.

Por esa razón, esta tesis doctoral tenía como objetivo principal rastrear los elementos de la dramaturgia carballidiana que articulan la relación entre el espectáculo teatral y la preocupación ética que predomina en la creación de Carballido. Esto supone que se ha intentado centrar el estudio en cuestiones estrictamente dramáticas con la esperanza de encontrar una correlación entre los modos escénicos y las principales facetas de la ética carballidiana, análisis formal-dramático en que, como se explicó en la Introducción (página 4), reside quizá la principal aportación de este trabajo a la comprensión del teatro de Emilio Carballido en su conjunto, puesto que otorga significado y coherencia a una de las características más llamativas del teatro de este autor: la variedad, flexibilidad y evolución de sus modelos dramáticos.

El análisis realizado aquí de la vasta obra dramática muestra que la experimentación carballidiana no es tanto un despliegue vacío de pericia compositiva o una búsqueda de un nuevo lenguaje teatral como una expresión escénica de la condición humana. El repetido salto de un género a otro⁸⁷ o el desafío e incluso subversión de los dogmas asociados a un determinado género⁸⁸ tienen su equivalencia, respectivamente, en los cambios de espacio dentro de la trama (cuya importancia simbólica ha sido estudiada en la pági-

⁸⁷Solo en los primeros años de su labor teatral se encuentran géneros tan variados como el auto sacramental en *La zona intermedia* (§ 1.3.2), comedia de costumbres en *Rosalba y los Llaveros* (§ 2.3.1), farsa en *El día que se soltaron los leones* (§ 4.3.1.1), tragicomedia de ambientación mitológica en *Medusa* (§ 4.2.1.1) o teatro didáctico revolucionario en *Un pequeño día de ira* (§ 3.2.1.1).

⁸⁸El final de *Fotografía en la playa* (§ 2.3.2), o el desarrollo completo de *Teseo* (§ 4.2.1.2) y *Yo también hablo de la rosa* (§ 4.4) resultan paradigmáticos.

Conclusiones

251

na 72) y en la destrucción de visiones dogmáticas de la vida del hombre con que culminan muchas piezas.

Las visiones fosilizadas que encierran a los personajes de Carballido son de tres tipos —las de la vida diaria, las de las relaciones sociales y las de la condición humana—, y su expresión dramática varía notablemente. Partiendo de esta premisa (*cfr.* Introducción), la tesis se ha estructurado en torno a tres grandes grupos, en los que se ha intentado determinar los elementos dramáticos de los que se sirve el autor para expresar su denuncia de las mutilaciones que sufren los personajes. Los capítulos 2 a 4 han intentado, por tanto, establecer las formas y recursos dramáticos más productivos para expresar cada una de las limitaciones a que se enfrentan los personajes y el mensaje de movimiento, plenitud y autenticidad que —de distintas maneras éticas y teatrales— ha de permitir *al público* una cierta liberación individual.

La primera de estas tres facetas, estudiada en el capítulo 2, es la que se ha llamado «teatro de la cotidianidad». Y es que la principal preocupación ética del dramaturgo Emilio Carballido está muy ligada al devenir cotidiano de cada individuo. Este se mutila a sí mismo y a sus seres cercanos en aras de una seguridad que, vista desde la distancia o con lentes líricas, es ridícula y, en última instancia, imposible. La aceptación de prejuicios y sistemas de valores que a menudo no se corresponden con la realidad del individuo supone el principal obstáculo para su propia realización. Si, en muchas otras piezas, Carballido aborda este problema desde una perspectiva social o existencial, en las piezas cotidianas el autor carga su teatro de poesía y acribilla los velos con los que lo establecido oculta la vida, para vislumbrar una realidad que no por ser inasible ha de ignorarse. Es este afán educador el que conduce a Carballido a plantear sus obras de la forma más convencional: para después, desmontando la propia convención teatral, minar también las convenciones que encorsetan al ser humano.

Para esto, es determinante el concepto del cambio de perspectiva. Es una idea sin duda cercana a la del distanciamiento brechtiano, pero a su realización por Carballido se acerca más la definición de Bixler de «distintos niveles de realidad», que a su vez aquí se ha denominado metadiscurso o subtexto. El dramaturgo encuentra en la vida —tan «real»— de los personajes multitud de elementos que enlazan la realidad de cada día con otra forma de obser-

varla, un punto de vista lírico y distante como puedan ser distantes el mar o las estrellas, pero corriente en la vida de los personajes y de los espectadores como puedan serlo el dinero, el cine o la naturaleza. El argumento de cada una de las piezas de la cotidianidad de Carballido relata una crisis (en el sentido etimológico) de los personajes, los cuales no pueden seguir encerrados en sus estrechas miras después de atisbar una realidad completamente distinta que existe inserta en su propia cotidianidad.

Sin embargo, no es la vida de los personajes lo que Emilio Carballido quiere alterar con su teatro. Sin tener una fe ingenua en la fuerza del arte, Carballido cree en la capacidad del teatro para modificar al espectador. Su didactismo no tiene carácter racional, como el de Bertolt Brecht, puesto que Carballido pretende que el espectador se comprenda algo mejor a sí mismo, y esta comprensión no se puede basar en reglas ni sistemas de conceptos, sino en intuiciones poéticas. Es ese continuo remover el sustrato lírico de sus piezas lo que caracteriza el teatro de Carballido. En el ambiente aparentemente naturalista de sus teatro cotidiano, el dramaturgo halla una poesía que da trascendencia a las peripecias de sus personajes, y esta poesía se encuentra al alcance de cualquiera, pues consiste más bien en una forma liberadora de mirar lo que nos rodea.

El método con que Carballido encuentra la poesía en medio de la cotidianidad supone la innovación de estas obras. Se trata de traicionar la convención realista de la cuarta pared mediante la teatralización consciente de ciertos aspectos de la vida cotidiana que, descubiertos por el arte del teatro, producen una suerte de lazos líricos con una realidad escondida. Los libros, las plantas, las estrellas, el mar, un desconocido, el dinero... prácticamente cualquier elemento que rodee a los personajes de Carballido es un posible detonador para asomarse a la propia vida de una forma nueva. Y en el momento en que una nueva mirada nace, todo se modifica alrededor de ella. El escenario, sin dejar de ser cotidiano, se transforma ante los ojos del espectador, se teatraliza, como si antes de la interferencia del sustrato poético la escena estuviera poblada de sombras que la nueva mirada de pronto llena de luz. Es un descubrimiento que no puede dejar impassible al espectador, puesto que también afecta a la forma en que estaba asumiendo la peripecia teatral.

Finalmente, para subrayar el lazo que une a personajes y público, Carballido rodea estos descubrimientos de un halo ceremonial que profundiza el misterio que se acaba de crear en unas vidas corrientes como las del espectador. Un cambio en el tratamiento del tiempo dramático (§ 2.3.2.2) y del ritmo de los diálogos se alía en varios de los finales de las obras estudiadas en el capítulo 2 con un último giro en la trama que sitúa al espectador ante una circularidad —o, más bien, un movimiento continuo— que dota de trascendencia a cada acto de la vida cotidiana. Así ocurría ya en *Rosalba y los Llaveros* (§ 2.3.1), que concluye con todos los personajes en escena y la casa abierta al mundo, frente al vacío y aislamiento de la primera escena, o en *Escrito en el cuerpo de la noche* (§ 2.3.3), que termina con una conversación telefónica idéntica pero opuesta a la que abre la obra. Las ensoñaciones colectivas de *La danza que sueñan las tortugas* (§ 2.3.4.1) y *Fotografía en la playa* (§ 2.3.2) se oponen a la maraña de intereses y miedos que dominan la trama, y se oponen no solo en un sentido semántico, sino ya desde el propio espectáculo teatral, desde el ritmo de las réplicas, el cambio de luces, la actuación de los actores, etc. Estas ensoñaciones elevan, una vez más, la acción cotidiana a un ámbito ceremonial por medio de la contravención de la estética de la cuarta pared.

Mención aparte merecen *Orinoco* y *Rosa de dos aromas* (§ 2.4.1.2), en las que el cambio de perspectiva que experimentan las protagonistas va unido, también en una suerte de ceremonia, a una simbólica apropiación del lenguaje por medio de la que las dos parejas protagonistas se liberan de la opresión masculina. Las miradas enfrentadas de las dos parejas de mujeres, reflejadas en discursos opuestos acerca de hombres que nunca aparecen en escena (el negro en *Orinoco*, Marco Antonio en *Rosa de dos aromas*, páginas 101 y 103, respectivamente), se funden en un paradójico «adanismo femenino» en que cada una de las mujeres se reconoce y acepta plenamente en sí y en su contrario.⁸⁹

El capítulo 3 ha dado cuenta de aquellas piezas de Emilio Carballido en las que la mutilación que se denuncia afecta a una comunidad más que a un

⁸⁹En este sentido, el presente análisis de estas dos piezas no ha hecho sino confirmar las apreciaciones acerca del discurso femenino en Carballido vertidas por Cypess (1984) en un artículo anterior a la aparición de estas dos piezas.

individuo y surge de las relaciones socioeconómicas más que de las estrictamente personales o familiares. Dos formas de perspectivismo configuran básicamente estas piezas: los recursos de distanciamiento del teatro épico, aprovechados, sobre todo, en su didactismo, y la historia como elemento referencial, si bien la mirada histórica de Carballido no se recrea en interpretar el pasado, sino reconocer y aceptar la multitud de facetas que se proyectan en el proceso de creación de la historia con el mismo aliento englobador que caracteriza toda su producción.

Pese a que el mencionado didactismo tiene, en piezas como *Un pequeño día de ira* y *¡Silencio, pollos pelones, ya les van a echar su maíz!* (§ 3.2.1), un carácter casi «académico» en su seguimiento de las teorías del teatro épico, el análisis de estos textos ha constatado que la escritura de Carballido difiere de la de Brecht en aspectos como el tratamiento de la tensión, el papel del narrador o el uso de elementos rituales. Las diferencias entre las concepciones dramáticas de uno y otro resultan más evidentes si se considera el uso que Carballido hace de los elementos épicos en relación a otras piezas menos didácticas. Así, el narrador de *Un pequeño día de ira*, a la luz de los rasgos que comparte con otros personajes de Carballido como el Hombre de Blanco de *Ceremonia en el Templo del Tigre*, el Hombre del Caftán de *La hebra de oro* o la Intermediaria de *Yo también hablo de la rosa*, se muestra más bien como oficiante —intermediario— en una ceremonia que descubre facetas ocultas de la realidad. Frente a la pretensión de objetividad y fe en la razón que presupone el teatro épico, el teatro de Carballido, incluso el de carácter más revolucionario y «popular» (Bixler 2001, 227), apela a una aceptación irracional de la realidad.

Y, si ya las piezas estudiadas en § 3.2.1 —las más claramente épicas— no se adaptan del todo al canon brechtiano, el análisis de otras piezas de temática social, como *Acapulco, los lunes* o *Ceremonia en el Templo del Tigre*, ha mostrado la tendencia de Carballido a alejarse progresivamente del tono popular y didáctico como medio para expresar sus preocupaciones sociales. En § 3.2.2 se ha comprobado, en efecto, la estrecha relación existente entre los dos elementos que diferencian *Acapulco* y *Ceremonia* de *Un pequeño día de ira* y *¡Silencio...!*: el intervencionismo como factor determinante de la opresión y la sustitución del didactismo popular por situaciones dramáticas

Conclusiones

255

convencionales en lo que al tratamiento de tiempo y personajes se refiere, pero cargadas de referencias culturales e intelectuales que resaltan un simbolismo que muestra la posición del criollo entre el indígena oprimido y los poderes interesados en mantener esa opresión.

A medio camino entre el teatro histórico y el teatro social se encuentran los últimos textos en los que Carballido aborda la mutilación del ser humano como consecuencia de la organización social. *Engaño colorido con títeres*, *La prisionera* y *Vicente y Ramona* (§ 3.2.3) se sirven de la ambientación histórica para referirse a problemas del presente, por lo que no deben confundirse con los dramas históricos estudiados en § 3.3. La doble alienación que sufre la mujer y que Carballido denuncia en estas piezas se planteaba claramente en la pieza breve de estética brechtiana «Nora», que mostraba el mundo de frustración que rodeaba a una proletaria contemporánea (página 152); pero, en los años 90, el autor opta por personajes más complejos, mujeres presentes en los grandes momentos de la historia en cuyas peripecias se evidencia el peso de los prejuicios. La desilusión barroca de Sor Juana, la paradoja de la prisión de Catalina en *La prisionera* y la forma en que Ramona asesina a Vicente pese a amarlo, como afirmación de su libertad, se deben erigir en símbolos artísticos de la injusticia que afecta a las mujeres.

El análisis que presenta esta tesis acerca de los dramas históricos de Emilio Carballido (§ 3.3) coincide en buena medida con el que lleva a cabo Bixler (1991, 2001). La obra *Querétaro imperial*, no analizada por la crítica estadounidense, ha aportado a la interpretación de esta faceta dramática una definición basada en proporciones del proceso de creación de la conciencia histórica. Los dramas históricos de Carballido parecen advertir de que la historia mexicana se compone a partes iguales de grandes figuras, convenciones criollas y sustrato indígena, y que olvidar el papel de cualquiera de estas tres fuerzas supone tergiversar el pasado y la esencia del país.

Desde los primeros acercamientos críticos a la obra de Emilio Carballido (Dauster 1962; Vázquez Amaral 1974) hasta la monografía de Bixler (2001), los estudios sobre este teatro han destacado la importancia del concepto de lo fantástico en su dramaturgia. Esta tesis doctoral, por el contrario, ha intentado evitar este término en el análisis de los textos puesto que su aplicación a la obra de teatro parece más complicada que a cualquier otro género de

ficción debido a la naturaleza particular de su recepción. El texto dramático crea, además de la realidad interna de la fábula (el mundo de los personajes, dentro del cual los términos realidad y fantasía sí pueden ser pertinentes), una determinada relación entre los actores —en cuanto emisores— y los espectadores-receptores que es en sí siempre real y no puede considerarse fantástica. La actualización del texto dramático que supone la representación y que está implícita en el propio texto es un elemento tan fundamental para el análisis como la propia fábula en sí y, por esta razón, las consideraciones acerca de lo fantástico en la realidad de los personajes deberían tener en cuenta también sus repercusiones en la representación.

Dicho esto, queda claro por qué es tan productiva la división de la obra carballidiana que propone Peden (1980) cuando distingue entre piezas convencionales y no convencionales: una pieza cuya trama está llena de elementos «fantásticos» como *La zona intermedia* puede suponer una representación convencional, mientras que algo tan cotidiano como una fotografía familiar se puede convertir en una ceremonia con oficiantes y receptores. Por la misma razón, el capítulo 4 de esta tesis, pese a dedicarse a textos que la mayor parte de la crítica ha englobado bajo la etiqueta de fantásticos, se ha esforzado más bien en encontrar en estas obras los elementos ceremoniales que expresan una cierta visión de la existencia del ser humano.

El análisis de estas piezas (tan diferentes entre sí en algunos casos) ha encontrado que las ideas de movimiento, plenitud y autenticidad, así como la denuncia de la mutilación y del dogmatismo —presentes en el ambiente cotidiano en las obras estudiadas en el capítulo 2 y en su alcance social en las que aparecen en el capítulo 3—, adquieren aquí un matiz existencial y se funden con una reflexión artística sobre el hecho teatral cuya muestra más acabada es *Yo también hablo de la rosa*.

Las tramas de estas piezas presentan un elemento en común característico del teatro de Carballido que es, una vez más, el cambio de perspectiva. En este caso no se trata de una nueva mirada sobre las relaciones cotidianas ni sociales, sino sobre la existencia humana en general, que se presenta «desde fuera», no solo mediante los rasgos rituales, sino gracias a una acentuada teatralización de la representación, a un sugerente juego con los géneros dramáticos y a la presencia en la trama de elementos irreales.

Así, la sección § 4.1 muestra la muerte como un punto de vista, una atalaya desde la cual se observan las vidas de los personajes de las piezas *La hebra de oro* o *Las flores del recuerdo*. En el primer caso, el elemento ceremonial se deriva del uso de sicodramas que teatralizan la vida de Leonor a través de un médium, el Hombre del Caftán. En el segundo, la representación de un Día de Muertos se convierte en una ceremonia sobre la memoria como comunión con el sentido de la vida.

En § 4.2 se ha mostrado cómo una reflexión sobre el hecho teatral —o, en general, sobre la libertad del artista— produce una revelación sobre la naturaleza humana, cuya existencia queda inserta en una representación teatralizada por medio del juego explícito con los géneros y convenciones de la obra dramática. En *Medusa* y *Teseo* (§ 4.2.1) se presentan los mitos clásicos como producto de la ceguera y el dogmatismo de quienes se esfuerzan por crear una imagen de los héroes llena de prejuicios más cómodos que la aceptación sin trabas de la compleja realidad. El tratamiento deformador del género de la tragedia clásica, pese a ser una tendencia frecuente en otros autores contemporáneos (Peden 1969, 230), se aparece como una desconstrucción propia de la posmodernidad por lo que tiene de relativización de las «versiones oficiales de los hechos». Por tanto, en esta desconstrucción del significado dogmático colaboran orgánicamente el inesperado tratamiento de un género tan conocido como el de la tragedia griega y los elementos grotescos de las propias tramas, que muestran, como se puede comprobar en el análisis, la mutilación de la verdad que se lleva a cabo cuando se crea un héroe.

De una forma parecida funcionan *El relojero de Córdoba* y *Te juro, Juana, que tengo ganas* (§ 4.2.2), si bien estas piezas se sirven del modelo de la comedia de enredo áurea para teatralizar las pasiones humanas; concretamente, Carballido se aprovecha aquí del carácter de artificio que tenía el teatro barroco español para presentar las vidas de los personajes como parte de un juguete escénico sin conexión con cualquier referente externo. Esto le permite enfocar conceptos abstractos —como la oposición entre deseo y limitaciones en *Juana* o la aceptación de la propia vida en *El relojero*— desde una perspectiva externa. Esta nueva perspectiva adquiere trascendencia mediante la presencia de elementos ceremoniales como son el juicio de *El*

relojero o las ensoñaciones colectivas de *Juana*.

En el grupo de piezas estudiadas en § 4.3, la perspectiva sobre la vida humana en su totalidad es producto del desarrollo interno de la trama. Se trata de cuatro piezas en las que la realidad de los personajes se desplaza a otros mundos, se puebla —ahora sí— de elementos fantásticos que permiten a los protagonistas (¿y al espectador?) escapar literalmente de su vida y comprender intuitivamente el sentido de su existencia. Al analizar *El día que se soltaron los leones* y *Las cartas de Mozart* se ha encontrado que la amarga ceremonia de liberación por medio de lo fantástico que son estas dos piezas desvela al espectador la necesidad de realizar las potencias del hombre en cada gesto y cada decisión, puesto que la escapada a otras realidades está condenada al fracaso existencial. Los protagonistas de *Los esclavos de Estambul* y *Los zorros chinos* —Eustasio y Yuriria, respectivamente, y con ellos el público—, se ven inmersos en dilemas similares referidos a la capacidad de amar careciendo de libertad. La reflexión, en ambos casos, se produce cuando el personaje aparece en un espacio completamente distinto al de su cotidianidad, un espacio que le permite una libertad absoluta y un enfrentamiento directo con la responsabilidad.

En las tres secciones anteriores se han mostrado tres formas que Carballido utiliza para situar al espectador en una perspectiva que le permita abarcar la existencia humana en su compleja totalidad: la perspectiva temporal, la de la fantasía y la del metateatro como reflexión explícita sobre el discurso dramático. Estos tres elementos se encuentran paradigmáticamente imbricados en *Yo también hablo de la rosa*. En § 4.4 se ha intentado un acercamiento a esta pieza —la más visitada por la crítica— desde dentro de la propia producción de Carballido: como cumbre y compendio de su arte. Allí se han visto la ironía y el tierno humor en su profundidad ética, valores siempre presentes en el teatro de Carballido, tal como apreciaron ya Peden (1980, 166) y Dauster (1975); el análisis allí realizado ha puesto de manifiesto la acusación a cualquier discurso como punto de vista limitador de la realidad y el consiguiente recurso dramático a la oposición entre lo que los personajes dicen y lo que hacen; esta pieza, al igual que todo el teatro de este autor, es, además, una llamada a unirse en «a kind of pantheistic fusion with nature» (Peden 1980, 169) que se vislumbra con ayuda de la poesía, repre-

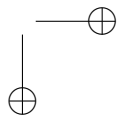
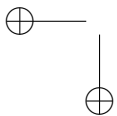
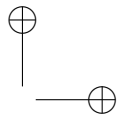
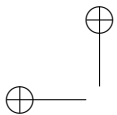
Conclusiones

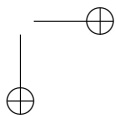
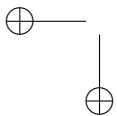
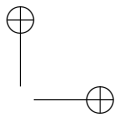
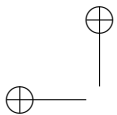
259

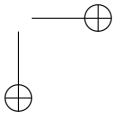
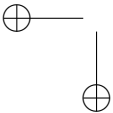
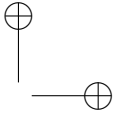
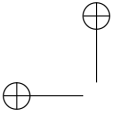
sentada en la pieza como un baile circular en el que se escucha «el misterio de los corazones».

Yo también hablo de la rosa presenta también la preocupación carballidiana por las cuestiones sociales. En este autor —y en esta pieza resulta evidente—, la injusticia social es uno de los factores que obligan al ser humano a mutilarse, a perder la oportunidad de realizarse. Este es, finalmente, el gran valor del teatro de Emilio Carballido: su esfuerzo ético por dramatizar una imagen del hombre como ser dinámico y libre cuya principal responsabilidad es imbricarse en el movimiento de la vida y comprenderse como parte del misterio.

Carballido fue un clásico del teatro mexicano en vida. Por parte de la crítica, sobre todo en los últimos quince años, este reconocimiento parece a menudo una automática valoración del tamaño y éxito de su obra y, por parte de los profesionales, el agradecimiento debido al maestro que tanto hizo por el teatro nacional, especialmente por dar a conocer a jóvenes autores. Se diría que se pasa por alto el valor intrínseco de su teatro, un valor intemporal y, sobre todo, fecundo. Para comprender verdaderamente el alcance de la creación de este autor en el contexto de la historia del teatro mexicano se hace necesario —y sigue pendiente un trabajo que lo haga— rastrear la presencia de su concepción teatral en autores posteriores que, formados en otra época y herederos quizá de otros moldes dramáticos, expresan también en sus textos la mexicanidad y la profundidad ética que son características fundamentales del teatro mexicano contemporáneo gracias, en buena parte, a Emilio Carballido.







Obras de Emilio Carballido

A continuación se presenta una lista de obras dramáticas para adultos de Emilio Carballido. Para el lector interesado, el *Catálogo de la obra de Emilio Carballido* (Merlín 2002) proporciona un detallado panorama cronológico de todas las piezas escritas, publicadas y estrenadas por el autor.

La referencia bibliográfica a los textos consultados durante la elaboración de este trabajo se encuentra en el epígrafe «Abreviaturas», en la página 269. En esta lista se encontrará, entre paréntesis, información acerca de la primera edición de cada pieza (en caso de que sea distinta de la que se ha consultado), así como la fecha de escritura y estreno. En el caso de las piezas breves, se consignan únicamente aquellas cuya primera publicación no se corresponde con el recopilatorio del que se citan.

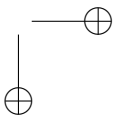
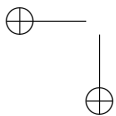
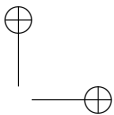
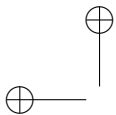
- «Los mundos de Alberta», inédita. (Escrita en 1948).
- «El vestíbulo», inédita. (Escrita en 1948).
- «La zona intermedia», *Zona*. (*México en el arte*, 8, 1949. Estrenada en 1949.)
- «La medalla», *D. F.* 26, 161 – 172. (Con el título «Medalla al mérito», *América*, 61, agosto 1949.)

- «La triple porfía», *Zona*, 11 – 20. (*México en el arte*, 8, 1949. Estrenada en 1949.)
- «El triángulo sutil», *América*, 63, junio 1950, 181 – 186.
- «Rosalba y los Llaveros», *Rosalba*. (*Panorama del Teatro Mexicano*, 9, mayo-junio 1955, 21 – 67. Escrita y estrenada en 1950.)
- «El suplicante» (escrita con Sergio Magaña), *Suplicante*. (Estrenada en 1950.)
- «Escribir, por ejemplo...», *Zona*, 57 – 63. (Estrenada en 1950.)
- «Selaginela», *D. F.* 26, 23 – 31. (*Prometeus*, serie 2, dic. 1951.)
- «El lugar y la hora. Trilogía», *Hebra*, 107 – 165 (*Revista mexicana de cultura* (suplemento dominical de *El nacional*), 2, 9 y 16.3.1952.)
- «Parásitas», *D. F.* 26, 303 – 312. (*Revista mexicana de cultura* (suplemento dominical de *El nacional*), 5.10.1952.)
- «La sinfonía doméstica», *Revista mexicana de cultura* (suplemento dominical de *El nacional*), 14.2.1954. Estrenada en 1953.)
- «La danza que sueña la tortuga», *Danza*. (*Teatro Mexicano del siglo XX*, III, 135 – 206, 1956. Estrenada como «Las palabras cruzadas» en 1955.)
- «Felicidad», *Felicidad*. (*Concurso nacional de obras de teatro, obras premiadas 1954-1955*, 197 – 292. Estrenada en 1955.)
- «La hebra de oro», *Hebra*. (Escrita en 1955.)
- *D. F.* 1^a.
- «El censo», *D. F.* 26, 55 – 69. (*La Palabra y el Hombre*, I, 1, enero-marzo, 1957, 98 – 110.)
- «El día que se soltaron los leones», *Leones*. (Escrita en 1959, estrenada en 1963.)
- «El relojero de Córdoba», *Relojero*. (Escrita en 1958 y estrenada en 1960.)

- «Medusa», *Medusa*. (Escrita en 1958, estrenada en 1966.)
- «Pastores de la ciudad» [Escrito con Luisa Josefina Hernández], *D. F.* 26, 343 – 375. (*La Palabra y el Hombre*, I, 12, octubre - diciembre 1959.)
- «Las estatuas de marfil», *Estatuas*. (Emilio Carballido, *Las estatuas de marfil*, Xalapa, Universidad Veracruzana (Colección ficción, 15), 1960.)
- «Homenaje a Hidalgo», *Homenaje*. (Estrenada en 1960.)
- «Un pequeño día de ira», *Un día*. (*Un pequeño día de ira*, La Habana, Casa de las Américas, 1962.)
- «La perfecta casada», *D. F.* 26, 195 – 205. (*La Palabra y el Hombre*, 20, octubre-diciembre 1961.)
- «Teseo», *Teseo*
- *D. F.* 2^a.
- «¡Silencio, pollos pelones, ya les van a echar su maíz!», *¡Silencio...! La Palabra y el Hombre*, 31, julio - setiembre 1964, 509 – 571.
- «Te juro, Juana, que tengo ganas», *Juana*. (*La Palabra y el Hombre*, 35, julio - setiembre 1965.)
- «Yo también hablo de la rosa», *Yo también*. (*Revista de Bellas Artes*, 6, noviembre - diciembre 1965, 5 – 22.)
- «Las noticias del día», *D. F.* 26, 173 – 194. (*Revista i p n*, marzo 1967.)
- «Antes cruzaban ríos», *D. F.* 26, 247 – 254. (*Revista de Bellas Artes*, 14, marzo - abril 1967, 4 – 7.)
- «Almanaque de Juárez», *Almanaque*. (Escrita en 1968.)
- «Acapulco, los lunes», *Acapulco*.
- «Conversación entre las ruinas», inédita. (Escrita en 1969.)
- «La fonda de las siete cabrillas», *Revista de Bellas Artes*, 19, 1975, 50 – 64. (Escrita en 1970.)

- «Un vals sin fin por el planeta», *Vals*. (Escrita en 1970.)
- «El final de un idilio», *D. F.* 26, 33 – 54. (*Revista de la Universidad de México*, 6, 1971.)
- *D. F.* 3^a.
- «Las cartas de Mozart», *Mozart*. (*La Palabra y el Hombre*, n° extraordinario, setiembre 1974, 39 – 91.)
- «José Guadalupe. (Las glorias de Posada)», inédita. (Escrita en 1976.)
- «Nahui Ollin», *Nahui ollin (Los universitarios)*, 139 – 140, 1979. (Escrita en 1977.)
- «Fotografía en la playa», *Fotografía*. (Escrita en 1977.)
- *D. F.* 26.
- «Hoy canta el fénix en nuestro gallinero: pieza en un acto», *Revista de la Universidad de México*, v. 34, 10, junio 1980, 18 – 23.
- «Nora», *Obrero*, 221 – 241. (*Diálogos*, v. 17, 99, mayo - junio 1981, 30 – 36.)
- «Conmemorantes», *Conmemorantes*.
- «Orinoco», *Orinoco*. (Emilio Carballido, *Orinoco*, México, EMU, 1985. Estrenada en 1982.)
- «Tiempo de ladrones. La historia de Chucho el Roto», *Chucho*
- «Apolonio y Bodoconio», *Obrero*, 27 – 40.
- «Ceremonia en el templo del tigre», *Ceremonia*. (Emilio Carballido, *Ceremonia en el templo del tigre. La rosa de dos aromas. Un pequeño día de ira*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1986. Escrita en 1983.)
- «Los esclavos de Estambul», *Esclavos*. (Escrita antes de 1986.)

- «Rosa de dos aromas», *Rosa de dos aromas*. (Emilio Carballido, *Ceremonia en el templo del tigre. La rosa de dos aromas. Un pequeño día de ira*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1986. Escrita en 1985.)
- «El álbum de María Ignacia», *Teatro de Emilio Carballido*, vol. 2, Gobierno del Estado de Veracruz, Veracruz, 1992. (Escrita en 1986.)
- «Las flores del recuerdo», *Flores*. (Escrita en 1987.)
- «Soñar la noche», *Fotografía*, 85 – 158. (Terminada en 1988.)
- «Querétaro imperial», *Querétaro*. (Estrenada en 1990.)
- «Tejer la ronda. Obra en 9 secuencias», *Tejer*. (Escrita en 1990.)
- «El mar y sus misterios», *Mar*.
- «Escrito en el cuerpo de la noche», *Escrito*.
- «Algunos cantos del infierno», *Cantos*.
- «Pasaporte con estrellas. Monólogo», Carballido 1997c (Escrita en 1994.)
- *D. F. Nueva serie*.
- «Engaño colorido con títeres», *Engaño*. (Escrita en 1995.)
- «La prisionera; obra en 13 secuencias», *Prisionera*. (Escrita en 1995.)
- «El portal quemado», *Primera llamada*, 2ª época, 2, julio 1995.
- «Luminaria», Carballido 2000c. (Escrita en 1997. Estrenada en 1998)
- «Zorros chinos», *Zorros*.
- «Matrimonio, mortaja y a quien le baja...», *Matrimonio*, 11 – 53.
- «Las bodas de San Isidro», *Matrimonio*, 57 – 102.
- «Vicente y Ramona (la historia del Indio Alonso)», *Vicente*.
- «Eli o la recámara mal usada», inédita (estrenada en 2008).



Abreviaturas

A continuación se ofrece una lista de las piezas de Carballido que se han citado en este trabajo con la abreviatura utilizada y la referencia bibliográfica del texto manejado.

<i>Acapulco</i>	Emilio Carballido (1969). <i>Acapulco, los lunes</i> . Monterrey: Sierra Madre.
<i>Almanaque</i>	Emilio Carballido (1972a). <i>Almanaque de Juárez</i> . Monterrey: Sierra Madre.
<i>Cantos</i>	Emilio Carballido (1994a). <i>Algunos cantos del infierno</i> . México: Colección Teatro IberoAmericano.
<i>Ceremonia</i>	Emilio Carballido (1994b). <i>Ceremonia en el Templo del Tigre</i> . México: Plaza y Valdés.
<i>Chucho</i>	Emilio Carballido (1983a). <i>Tiempo de ladrones. La historia de Chucho el Roto</i> . México: Grijalbo.
<i>Conmemorantes</i>	Emilio Carballido (1982). «Conmemorantes». En: <i>La palabra y el hombre</i> 41. Págs. 37 -41.

- D. F. 1^a* Emilio Carballido (1957a). *D. F. 1.^a ed.* («Misa primera», «Selaginela», «El censo», «Escribir, por ejemplo...», «El espejo», «Hipólito», «Tangentes», «Parásitas» y «La medalla».) México: Colección de teatro de México.
- D. F. 2^a* Emilio Carballido (1962a). *D. F. 2.^a ed.* «Misa primera», «Selaginela», «El censo», «Escribir, por ejemplo...», «El espejo», «Tangentes», «Parásitas», «La medalla», «La perfecta casada», «Paso de madrugada», «El solitario de octubre», «Un cuento de Navidad» y «Pastores de la ciudad». Xalapa: Universidad Veracruzana.
- D. F. 3^a* Emilio Carballido (1973). *D. F. 3.^a ed.* «Misa primera», «Selaginela», «El censo», «Escribir, por ejemplo...», «Tangentes», «Parásitas», «La perfecta casada», «Paso de madrugada», «El solitario de octubre», «Un cuento de Navidad», «Pastores de la ciudad», «Delicioso domingo» y «Una rosa con otro nombre». México: Novaro.
- D. F. 26* Emilio Carballido (1978). *D. F. 26 obras en un acto.* 4.^a ed. Contiene: «Misa primera», «Selaginela», «El censo», «Escribir, por ejemplo...», «El espejo», «Tangentes», «Parásitas», «La medalla», «La perfecta casada», «Paso de madrugada», «El solitario en octubre», «Un cuento de Navidad», «Pastores de la ciudad», «El final de un idilio», «Delicioso domingo», «Dificultades», «Una mujer de malas», «Soñar», «Las noticias del día», «La miseria», «La pesadilla», «Antes cruzaban ríos», «El espejo (2)», «Una rosa con otro nombre», «¡Únete, pueblo!», «Por si alguna vez soñamos». México: Grijalbo.
- D. F. Nueva serie* Emilio Carballido (1994c). *D. F. Nueva serie. 13 obras en un acto.* («La pandilla maldita», «La noche llena de accidentes», «Es una la luna», «Los días», «Se acabó el tiempo del amor», «Una pequeña serenata», «Firmeza del paisaje», «¿Quién anda ahí?», «Estufas», «Los dos catrines», «Ni cerca ni distantes», «Conmemorantes», «Nora».) México: Grijalbo.

Abreviaturas

271

<i>Danza</i>	Emilio Carballido (1988a). «La danza que sueña la tortuga». En: <i>Teatro 2</i> . Biblioteca joven. Contiene: «Un vals sin fin por el planeta», «La danza que sue tortuga» y «Las estatuas de marfil». México: Fondo de Cultura Económica. Págs. 129 -185.
<i>Engaño</i>	Emilio Carballido (1997a). «Engaño colorido con títeres». En: <i>Engaño colorido con títeres. Pasaporte con Estrellas</i> . Jalapa: Universidad Veracruzana. Págs. 7 -50.
<i>Esclavos</i>	Emilio Carballido (1994d). «Los esclavos de Estambul». En: <i>Orinoco, Rosa de dos aromas y otras piezas dramáticas</i> . México: Fondo de Cultura Económica. Págs. 186 -267.
<i>Escrito</i>	Emilio Carballido (1994e). «Escrito en el cuerpo de la noche». En: <i>Orinoco, Rosa de dos aromas y otras piezas dramáticas</i> . México: Fondo de Cultura Económica. Págs. 133 -185.
<i>Estatuas</i>	Emilio Carballido (1988b). «Las estatuas de marfil». En: <i>Teatro 2</i> . Biblioteca joven. Contiene: «Un vals sin fin por el planeta», «La danza que sue tortuga» y «Las estatuas de marfil». México: Fondo de Cultura Económica. Págs. 129 -185.
<i>Felicidad</i>	Emilio Carballido (1972b). «Felicidad». En: <i>Felicidad. Un pequeño día de ira</i> . México: UNAM. Págs. 7 -60.
<i>Flores</i>	Emilio Carballido (2000a). «Las flores del recuerdo. (Ofrenda)». En: <i>Vicente y Ramona. Algunos cantos del infierno. Las flores del recuerdo</i> . Jalapa: Universidad Veracruzana. Págs. 95 -129.
<i>Fotografía</i>	Emilio Carballido (1979a). «Fotografía en la playa». En: <i>Te juro Juana que tengo ganas. Yo también hablo de la rosa. Fotografía en la playa</i> . México: Editores Mexicanos Unidos. Págs. 165 -240.
<i>Hebra</i>	Emilio Carballido (1957b). «La hebra de oro. Auto sacramental en tres jornadas». En: <i>La hebra de oro</i> . Con-

- tiene: «La hebra de oro» y la trilogía «El lugar y la hora». México: Imprenta Universitaria. Págs. 1 -106.
- Homenaje* Emilio Carballido (1983b). «Homenaje a Hidalgo». En: *A la epopeya, un gajo*. Incluye: «Homenaje a Hidalgo» y «Almanaque de Juárez». México: UAM.
- Juana* Emilio Carballido (1979b). «Te juro, Juana, que tengo ganas». En: *Te juro Juana que tengo ganas. Yo también hablo de la rosa. Fotografía en la playa*. México: Editores Mexicanos Unidos. Págs. 7 -104.
- Leones* Emilio Carballido (1976a). «El día que se soltaron los leones». En: *Teatro*. 1.^a ed. Colección Popular. Contiene: «El relojero de Córdoba», «Medusa», «Rosalba y los Llaveros» y «El día que se soltaron los leones». México: Fondo de Cultura Económica. Págs. 230 -273.
- Lugar* Emilio Carballido (1957c). «El lugar y la hora». En: *La hebra de oro*. Contiene: «La hebra de oro» y la trilogía «El lugar y la hora». México: Imprenta Universitaria. Págs. 107 -165.
- Mar* Emilio Carballido (1994f). «El mar y sus misterios». En: *Orinoco, Rosa de dos aromas y otras piezas dramáticas*. México: Fondo de Cultura Económica. Págs. 95 -132.
- Medusa* Emilio Carballido (1976b). «Medusa». En: *Teatro*. 1.^a ed. Colección Popular. Contiene: «El relojero de Córdoba», «Medusa», «Rosalba y los Llaveros» y «El día que se soltaron los leones». México: Fondo de Cultura Económica. Págs. 66 -139.
- Obrero* Emilio Carballido, ed. (1985a). *Teatro para obreros. Antología*. México: Editores Mexicanos Unidos.
- Orinoco* Emilio Carballido (1994g). «Orinoco». En: *Orinoco, Rosa de dos aromas y otras piezas*. México: Fondo de Cultura Económica. Págs. 7 -48.

Abreviaturas

273

<i>Matrimonio</i>	Emilio Carballido (1996). <i>Matrimonio, mortaja y a quien le baja...</i> <i>Las bodas de San Isidro</i> . Jalapa: Universidad Veracruzana.
<i>Mozart</i>	Emilio Carballido (1988e). «Las cartas de Mozart». En: <i>Fotografía en la playa. Soñar la noche. Las cartas de Mozart</i> . Escenografía. México: Gaceta. Págs. 159 -268.
<i>Nahui olin</i>	Emilio Carballido (1985b). «Nahui olin». En: <i>Teatro para obreros. Antología</i> . Ed. por Emilio Carballido. México: Editores Mexicanos Unidos. Págs. 137 -155.
<i>Prisionera</i>	Emilio Carballido (2000e). «La prisionera». En: <i>Luminaria. Los zorros chinos. La prisionera</i> . Xalapa: Universidad Veracruzana. Págs. 105 -148.
<i>Querétaro</i>	Emilio Carballido (1998a). «Querétaro imperial». En: <i>Tejer la ronda. 16 obras en un acto</i> . Contiene «Tejer la ronda» y «Querétaro imperial». México: Grijalbo. Págs. 79 -201.
<i>Relojero</i>	Emilio Carballido (1976d). «El relojero de Córdoba». En: <i>Teatro</i> . 1. ^a ed. Colección Popular. Contiene: «El relojero de Córdoba», «Medusa», «Rosalba y los Llaveros» y «El día que se soltaron los leones». México: Fondo de Cultura Económica. Págs. 9 -65.
<i>Rosa de dos aromas</i>	Emilio Carballido (1994i). «Rosa de dos aromas». En: <i>Orinoco, Rosa de dos aromas y otras piezas dramáticas</i> . México: Fondo de Cultura Económica. Págs. 49 -93.
<i>Rosalba</i>	Emilio Carballido (1976e). «Rosalba y los Llaveros». En: <i>Teatro</i> . 1. ^a ed. Colección Popular. Contiene: «El relojero de Córdoba», «Medusa», «Rosalba y los Llaveros» y «El día que se soltaron los leones». México: Fondo de Cultura Económica. Págs. 140 -229.
<i>¡Silencio...!</i>	Emilio Carballido (1964). «¡Silencio, pollos pelones, ya les van a echar su maíz!». En: <i>La palabra y el hombre</i> 31. Págs. 509 -571.

<i>Suplicante</i>	Emilio Carballido y Sergio Magaña (1958). «El suplicante». En: <i>Universidad de México</i> XIII.4 (dic. 1958). Págs. 8 -11.
<i>Teseo</i>	Emilio Carballido (1962c). «Teseo». En: <i>La palabra y el hombre</i> 24. Págs. 651 -673.
<i>Tejer</i>	Emilio Carballido (1994j). «Tejer la ronda. Obra en 9 secuencias». En: <i>Tejer la ronda</i> . Contiene «Tejer la ronda» y «Querétaro imperial». México: Grijalbo. Págs. 13 -78.
<i>Un día</i>	Emilio Carballido (1972d). «Un pequeño día de ira». En: <i>Felicidad. Un pequeño día de ira</i> . México: UNAM. Págs. 61 -96.
<i>Vals</i>	Emilio Carballido (1988f). «Un vals sin fin por el planeta». En: <i>Teatro 2</i> . Biblioteca joven. Contiene:«Un vals sin fin por el planeta», «La danza que sue tortuga» y «Las estatuas de marfil». México: Fondo de Cultura Económica. Págs. 7 -127.
<i>Vicente</i>	Emilio Carballido (2000f). «Vicente y Ramona. (La historia del Indio Alonso)». En: <i>Vicente y Ramona. Algunos cantos del infierno. Las flores del recuerdo</i> . Jalapa: Universidad Veracruzana. Págs. 7 -54.
<i>Yo también</i>	Emilio Carballido (1979d). «Yo también hablo de la rosa». En: <i>Te juro Juana que tengo ganas. Yo también hablo de la rosa. Fotografía en la playa</i> . México: Editores Mexicanos Unidos. Págs. 107 -165.
<i>Zona</i>	Emilio Carballido (1951). <i>La zona intermedia</i> . Teatro mexicano contemporáneo 26. México: Union Nacional de Autores.
<i>Zorros</i>	Emilio Carballido (2000g). «Zorros chinos». En: <i>Luminaria. Los zorros chinos. La prisionera</i> . Xalapa: Universidad Veracruzana. Págs. 63 -103.

Bibliografía consultada

- Artaud, Antonin (1969). *El teatro y su doble*. Título original: *Le théâtre et son double*; traducción, Enrique Alonso y Francisco Abelenda. La Habana: Instituto del Libro.
- Berman, Sabina (1995). «Emilio Carballido y el Arte Zen». En: *70 años de Carabllido*. México: CONACULTA - INBA. Págs. 17 -22.
- Bixler, Jacqueline Eyring (1980a). «Freedom and Fantasy: A Structural Approach to the Fantastic in Carballido's *Las cartas de Mozart*». En: *Latin American Theatre Review* 14.1. Págs. 15 -23.
- (1980b). «Theory and Practice in Selected Plays of Emilio Carballido (1968 - 1978)». En: *Dissertation Abstracts International* 41.5. 2133A.
- (1985). «A Theater of Contradictions: The Recent Works of Emilio Carballido». En: *Latin American Theatre Review* 18.2. Págs. 57 -65.
- (1988). «Historical and Artistic Self-Consciousness in Carballido's *José Guadalupe (las glorias de Posada)*». En: *Mester* 17.1. Págs. 15 -27.
- (1991). «Historia, mito e imaginación constructiva en los dramas históricos de Emilio Carballido». En: *Literatura mexicana* 2.2. Págs. 353 -368.
- (1995). «Homenaje nacional al maestro Carballido: setenta años de Carballido». En: *Latin American Theatre Review* 29.1. Págs. 95 -96.

- Bixler, Jacqueline Eyring (2001). *Convención y transgresión. El teatro de Emilio Carballido*. Título original: *Convention and Transgression. The Theatre of Emilio Carballido*; traducción, Ana Koriat. Jalapa: Universidad Veracruzana.
- Bravo Elizondo, Pedro (1975). «Una tarde de ira: La potencialidad subyacente». En: *Teatro de crítica social*. Madrid: Playor. Págs. 62 -72.
- Carballido, Emilio (1981a). «Apostillas a un tomo ideal de teatro infantil». En: *El arca de Noé*. 4.^a ed. México: Editores Mexicanos Unidos. Págs. 5 -14.
- ed. (1981b). *El arca de Noé*. 4.^a ed. Primera ed. 1979. Contiene obras infantiles de diversos autores y tres de Emilio Carballido: «La lente maravillosa», «Guillermo y el Náhual» y «Las lámparas del cielo y de la tierra». México: Editores Mexicanos Unidos.
- ed. (1985a). *Teatro para obreros. Antología*. México: Editores Mexicanos Unidos.
- (1989). «Theater and Its Functions». En: *Philosophy and Literature in Latin America: A Critical Assesment of the Current Situation*. Ed. por Mireya Camurati y Jorge García. Albany: State University of New York. Págs. 140 -143.
- (1991). «Un realismo profundo». En: *Teatro mexicano contemporáneo. Antología*. Ed. por Fernando de Ita. México: Fondo de Cultura Económica. Págs. 703 -708.
- (1995b). «Publicar teatro». En: *Latin American Theatre Review* 29:1. Págs. 93 -94.
- Castagnino, Raúl H. (1974). *Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano contemporáneo*. Buenos Aires: Editorial Nova.
- Chéjov, Anton Pávlovich (1973). *La gaviota. El jardín de los cerezos*. Vol. 38. Colección Nuestros Clásicos. México: UNAM.
- Cypess, Sandra Messinger (1984). «I, Too, Speak: “Female” Discourse in Carballido’s Plays». En: *Latin American Theatre Review* 18.1. Págs. 45 -52.
- (1987). «Changing Configurations of Power from the Perspective of Mexican Drama». En: *Ideologies and Literature* 2.2. Págs. 109 -123.

Bibliografía consultada

277

- Dauster, Frank (1962). «El teatro de Emilio Carballido». En: *La palabra y el hombre* 23. Págs. 369 -384.
- (1975). «El teatro de Emilio Carballido». En: *Ensayos sobre teatro hispanoamericano*. México: SepSesentas, Secretaría de Educación Pública. Págs. 143 -188.
- (1982). «El teatro contemporáneo en hispanoamérica». En: *9 dramaturgos hispanoamericanos*. Ed. por Frank Dauster, Leon Lyday y George W. Woodyard. (1ª ed. 1979). Ottawa: Girol Books. Págs. 7 -16.
- (1989). «Carballido y el teatro de la liberación». En: *Alba de América* 7.12 - 13. Págs. 205 -220.
- Dauster, Frank, Leon Lyday y George W. Woodyard, eds. (1982). *9 dramaturgos hispanoamericanos*. (1ª ed. 1979). Ottawa: Girol Books.
- Desuché, Jacques (1966). *La técnica teatral de Bertolt Brecht*. Título original: *Bertolt Brecht*, Paris, Presses Universitaires Françaises, 1963; traducción e introducción: Ricardo Salvat. Barcelona: Oikos-Tau.
- Eidelberg, Nora (1988). «El bosque como montaje y motivo en *El día que se soltaron los leones*». En: *Texto Crítico* 14.39. Págs. 71 -79.
- Espinoza, Tomás (1991). «El magisterio bien entendido». En: *Teatro mexicano contemporáneo. Antología*. Ed. por Fernando de Ita. Selección y prólogo de Fernando de Ita. México: Fondo de Cultura Económica. Págs. 551 -559.
- Estébanez Calderón, Demetrio (1996). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza.
- Fernández Rodríguez, Teodosio (1985). «Sobre el teatro hispanoamericano». En: *Cuadernos hispanoamericanos* 419. Págs. 166 -168.
- (1995). «Un siglo de teatro». En: Teodosio Fernández, Selena Millares Martín y Eduardo Becerra. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Universitas.
- Foster, David William (1984). «Yo también hablo de la rosa de Emilio Carballido: los límites del teatro brechtiano». En: *Estudios sobre teatro mexicano contemporáneo*. Ed. por David William Foster. Nueva York: Peter Lang. Págs. 69 -82.

- Galván, Felipe (1995). «Homenaje a Emilio Carballido: Dramaturgo entre 45 años». En: *Latin American Theatre Review* 29.21. Págs. 97 -99.
- García Barrientos, José Luis (2003). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis.
- García, Adalberto (1988). *Hacia una organización de las obras de Emilio Carballido: una perspectiva cronológica*. Ann Arbor (Michigan, EUA): Dissertation Information Service.
- Gálvez Acero, Marina (1988). *El teatro hispanoamericano*. Taurus.
- Gálvez Acero, Marina y Juan José Amate Blanco (1981). *Poesía y teatro de Hispanoamérica en el siglo XX*. Cíncel.
- Gómez García, Manuel (1997). *Diccionario del teatro*. Diccionarios. Madrid: Akal.
- Harmony, Olga (1988). «La generación intermedia». En: *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*. Ed. por Moisés Pérez Coterillo. (4 vols.) Madrid: Centro de documentación teatral. Págs. 121 -123.
- (2002). «La prisionera». En: *La Jornada* 30.5.2002.
- Ita, Fernando de, ed. (1991a). *Teatro mexicano contemporáneo. Antología*. Selección y prólogo de Fernando de Ita. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1991b). «Un rostro para el teatro mexicano». En: *Teatro mexicano contemporáneo. Antología*. Ed. por Fernando de Ita. Selección y prólogo de Fernando de Ita. México: Fondo de Cultura Económica. Págs. 11 -77.
- Kerr, R. A. (1978). «La función de la Intermediaria en *Yo también hablo de la rosa*». En: *Latin American Theatre Review* 12.1. Págs. 51 -60.
- Luiselli, Alessandra (2000). «La voz en off de Sor Juana: *Tren nocturno a Georgia* y el teatro mexicano de comienzos del milenio». En: *Latin American Theatre Review* 33.2. Págs. 5 -20.
- López, Oswaldo Augusto (1973). «Crítica de la realidad social mexicana en obras representativas de Emilio Carballido». En: *Dissertation Abstracts International* 34.5. 2636A.

Bibliografía consultada

279

- (1975a). «Crítica a las limitaciones del individuo». En: *Explicación de textos literarios* 3. Págs. 151 -159.
- (1975b). «Un pequeño día de ira: Crítica de la realidad social en su conjunto». En: *Latin American Theatre Review* 9.1. Págs. 39 -35.
- Mackenzie, Malcolm Scott (1981). «Emilio Carballido, An Ideational Evolution of His Theater». En: *Dissertation Abstracts International* 42.4. 1495A-1495A.
- Meléndez, Priscilla (1989). «La interpretación como metáfora o la metáfora como interpretación: *Yo también hablo de la rosa* de Emilio Carballido». En: *Alba de América* 7.12-13. Págs. 305 -317.
- (1990a). «Crítica de la crítica: *Yo también hablo de la rosa* de Emilio Carballido». En: *La dramaturgia hispanoamericana contemporánea: teatralidad y autoconciencia*. Madrid: Pliegos. Págs. 127 -153.
- (1990b). *La dramaturgia hispanoamericana contemporánea: teatralidad y autoconciencia*. Madrid: Pliegos.
- Merlín, Socorro (2002). *Catálogo de la obra de Emilio Carballido*. México: CONACULTA.
- Oliva, César y Francisco Torres Monreal (2002). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra.
- Partida Tayzan, Armando (1988a). «1950 - 1987: De la posguerra a nuestros días». En: *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*. Ed. por Moisés Pérez Coterillo. Vol. 3. (4 vols.) Madrid: Centro de documentación teatral. Págs. 101 -111.
- (1988b). «La nueva dramaturgia». En: *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*. Ed. por Moisés Pérez Coterillo. Vol. 3. (4 vols.) Madrid: Centro de documentación teatral. Págs. 124 -126.
- (2000). «La dramaturgia mexicana de los noventa». En: *Latin American Theatre Review* 34.1. Págs. 7 -15.
- Pavis, Patrice (1980). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Vol. 3. Título original: *Dictionnaire du théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris, Éditions Sociales, 1980; traducción, Fernando de Toro; supervisión, Kim Vilar. Barcelona y Buenos Aires: Paidós.

- Paz, Octavio (2001). *El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta al laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Peden, Margaret Sayers (1967). «Emilio Carballido, *curriculum operum*». En: *Latin American Theatre Review* 1:1. Págs. 38 -49.
- (1969). «Greek Myth in Contemporary Mexican Theatre». En: *Modern Drama* 12.3.
- (1978). «Emilio Carballido: *Fotografía en la playa*». En: *Texto Crítico* 10. Págs. 15 -22.
- (1980). *Emilio Carballido*. Boston: Twayne Publishers.
- Peterson, Karen (1977). «Existential Irony in Three Carballido Plays». En: *Latin American Theatre Review* 10.2. Págs. 29 -35.
- Pérez Coterillo, Moisés, ed. (1988). *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*. (4 vols.) Madrid: Centro de documentación teatral.
- Rabell, Malkah (1988). «La generación de los cincuenta». En: *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*. Ed. por Moisés Pérez Coterillo. (4 vols.) Madrid: Centro de documentación teatral. Págs. 117 -120.
- Rodríguez, Antoine (2001). *L'Esthétique de l'anecdote dans l'oeuvre dramatique d'Emilio Carballido*. Université Montpellier III.
- (2005). *Un siglo urbano en breve: El D.F. de Emilio Carballido*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Ruffinelli, Jorge (1985). «*Chucho el Roto*, un hijo colectivo». En: *Latin American Theatre Review* 18.2. Págs. 67 -69.
- Saz, Agustín del (1967). *Teatro social hispanoamericano*. Barcelona: Labor.
- Skinner, Eugene R. (1969). «Carballido: Temática y forma de tres autos». En: *Latin American Theatre Review* 3.1. Págs. 37 -47.
- (1976). «The Theater of Emilio Carballido. Spinning a Web». En: *Dramatists in Revolt. The New Latin American Theater*. Ed. por Leon Lyday y George W. Woodyard. Austin y Londres: University of Texas Press. Págs. 19 -36.

Bibliografía consultada

281

- Solórzano, Carlos, ed. (1970a). *El teatro hispanoamericano contemporáneo. Antología*. Primera ed., 1964. Selección y prólogo de Carlos Solórzano. México: Fondo de Cultura Económica.
- Solórzano, Carlos (1970b). «Prólogo». En: *El teatro hispanoamericano contemporáneo. Antología*. Ed. por Carlos Solórzano. Primera ed., 1964. Selección y prólogo de Carlos Solórzano. México: Fondo de Cultura Económica. Págs. 7 -13.
- Stanton, Helena Villacrés (1977). «La realidad mexicana en el teatro de Emilio Carballido». En: *Dissertation Abstracts International* 37.12. 7775A.
- Tafoya, Cándido (1986). «La presencia femenina como enfoque en obras selectas de Emilio Carballido». En: *Dissertation Abstracts International* 47.2. 541A.
- Taylor, Diana (1987). «Mad World, Mad Hope: Carballido's *El día que soltaron los leones*». En: *Latin American Theatre Review* 20.2. Págs. 67 -76.
- Tilles, Solomon H. (1975). «La importancia de “la palabra” en *Rosalba y los Llaveros*». En: *Latin American Theatre Review* 8.2. Págs. 39 -44.
- Toro, Fernando de (1984). *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*. Ottawa: Girol Books.
- Toro, Fernando de y Peter Roster (1985). *Bibliografía del teatro hispanoamericano contemporáneo (1900 - 1980)*. Francfort del Meno: Verlag Klaus Dieter, Vervuet.
- Troiano, James J. (1977). «The Grotesque Tradition in *Medusa* by Emilio Carballido». En: *Inti* 5-6. Págs. 151 -156.
- Ubersfeld, Anne (1983). *Semiótica teatral*. Título original, *Lire le théâtre*, París, Editions Sociales/Messidor; traducción, Francisco Torres Monreal. Cátedra y Universidad de Murcia.
- Vázquez Amaral, Mary (1974). *El teatro de Emilio Carballido (1950 - 1965)*. México: B. Costa-Amic.
- Vázquez Touriño, Daniel (2002). «El teatro mexicano del siglo XX: búsqueda de la esencia de una nación». En: *Revista para Heterodoxos* II.

ISSN: 1697-2074. URL: <http://www.heterodoxos.org/2002-ii/divulgacion/dvt.teatromexicanosigloxx.html>.

- Vázquez Touriño, Daniel (2003). «La teatralización de la cotidianidad en el teatro de Emilio Carballido». Trabajo de investigación para la consecución del Diploma de Estudios Avanzados. Universidad Autónoma de Madrid. URL: <http://www.phil.muni.cz/~vazquez/curriculum/Trabajos%20de%20investigaci%20f3n/La%20teatralizaci%20f3n%20de%20la%20cotidianidad%20en%20el%20teatro%20de%20Emilio%20Carballido.pdf>.
- (2007a). «El sueño en el teatro mexicano contemporáneo. Emilio Carballido y la lucha del subconsciente». En: *Opera Romanica 10*. Ed. por Kateřina Drsková y Helena Zbudilová. České Budějovice: Editio Universitatis Bohemicae Meridionalis. Págs. 179 -184.
- (2007b). «La teatralización de la cotidianidad en el teatro de Emilio Carballido». En: *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Asociación Internacional de Hispanistas. México: Fondo de Cultura Económica. Págs. 727 -737.
- (en prensa). «Historia, sociedad y mujer en el último teatro de Emilio Carballido». En: *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Asociación Internacional de Hispanistas. París.
- Vélez, Joseph L. (1972). «Tres aspectos de *El relojero de Córdoba* de Emilio Carballido». En: *Explicación de textos literarios 1*. Págs. 151 -159.
- (1973). «Una entrevista con Emilio Carballido». En: *Latin American Theatre Review 7.1*. Págs. 17 -24.
- Versény, Adam (1996). *El teatro en América Latina*. Título original: *Theatre in Latin America*, Cambridge, University Press, 1993; traducción, Carmen González Sánchez y Carlos Martín Ramírez con la colaboración de Language Consultancy Systems S.L. Cambridge: University Press.

Índice alfabético de nombres y conceptos

A

Acapulco, los lunes: 14, 53, 107, 111,
125, 129, 139, **141–146**, 147,
152, 157n, 173, 177, 254
Alemán, Miguel: 23
Algunos cantos del infierno: 54, 74,
93, **96, 97**, 97, 154, 157n
Almanaque de Juárez: 14, 125, 130,
165, **169–171**, 175, 176, 178
Álvarez Quintero, hermanos: 25
Anouilh, Jean: 200
Antoine, André: 47n
Arlt, Roberto: 35
Arniches, Carlos: 25
Artaud, Antonin: 31n, 34, 120, 183,
241
auto sacramental: 20, 27n, 32, 32n,
39–41, 126, 127, 194

B

Basurto, Luis G.: 24
Benavente, Jacinto: 187
Bergson, Henri: 245
Borges, Jorge Luis: 196
Brecht, Bertolt: 13, 75, 120n, 240,
252, 254
Breton, André: 190
Buarque, Chico: 84, 86

C

cartas de Mozart, Las: 107, 216–
218, **222–230**, 230, 231, 236,
258
Ceremonia en el Templo del Tigre:
125, 129, 139, **147–152**, 153,
157n, 176n, 177, 192, 208,
254
Chéjov, Anton Pávlovich: 50
Chucho el Roto: 14, 113, 125, 157n,

- 160, 165, **173–174**, 175, 178, 238
- Cocteau, Jean: 200
- «Conmemorantes»: 186
- cuarta pared: 47n, **48**, 54
- D**
- día que se escaparon los leones, El*: 15, 21, 27n, 30, 33n, 53, 75, 107, 109, 113, 184, 216–218, **219–222**, 224, 237, 250n, 258
- Día de Muertos: 143, 257
- Díaz, Porfirio: 23, 169, 170
- Dante Aligheri: 54
- danza que sueñan las tortugas, La*: 21, 53, 54, 74, 77, 85, 89, **91–93**, 107, 109, 159, 212, 225, 253
- D. F. 26 piezas en un acto*: 21, 36, 55, 110, 184
- dramas históricos: 139, 160, **165–178**
- E**
- Eli o la recámara mal usada*: 21
- Engaño colorido con títeres*: 126, 153, **154–158**, 163, 178
- esclavos de Estambul, Los*: 15, 21, 75, 111, 161, 165, 175, 217, 230, **230–234**, 258
- Escrito en el cuerpo de la noche*: 12, 21, 43, 49, 58, 59, 76, 77, **78, 87**, 87, 88, 90, 97, 100, 106, 109, 112, 114, 212n, 225, 253
- «espejo, El»: 34, 35, **38–39**, 39, 43
- estatuas de marfil, Las*: 11, 27n, 30, 54, 74, 77, **88–89**, 107, 108, 118
- ética del perspectivismo: **27–29**
- expresionismo: 32
- F**
- Felicidad*: 21, 77, 93, **94–96**, 96–98, 104, 107, 108, 118, 120, 213n, 227n
- flores del recuerdo, Las*: 186, 189, **193–195**, 217, 257
- Fotografía en la playa*: 21, 58, 59, **66–72**, 76–78, 80, 82, 84, 85, 87, 88, 90, 91, 97, 102, 109, 113, 157n, 158, 184, 186, 212, 212n, 237, 250n, 253
- Freud, Sigmund: 64
- G**
- García Lorca, Federico: 53, 92
- Garro, Elena: 24, 187
- generación del cincuenta: 19, 20, **22–26**
- Giraudoux, Jean: 200
- Goethe, Johann Wolfgang von: 228n
- Gorostiza, Carlos: 25
- H**
- hebra de oro, La*: 27n, 149, 182, 186, 187, **189–193**, 199, 217, 219,

Índice alfabético de nombres y conceptos

285

224, 236, 240, 254, 257
Hernández, Luisa Josefina: 11, 24,
26, 54, 105, 126, 132
Hidalgo, Miguel: 167–169, 174
Homenaje a Hidalgo: 14, 125, 160,
165, **167–169**, 175, 178

I

Ibargüengoitia, Jorge: 24
INBA (Instituto Nacional de Bellas
Artes): 21, 23–25

J

*José Guadalupe. Las glorias de Po-
sada*: 14, 30n, 125, 157n,
165, **171–172**, 173, 175, 176,
178, 184, 230
Juárez, Benito: 169–171, 174
Juana Inés de la Cruz, Sor: *véase*
Sor Juana Inés de la Cruz

K

Kantor, Tadeusz: 243

L

Laboratorio de Teatro Campesino:
193
Ling, Pu-Sung: 234
lugar y la hora, El: 182, 186, **187–
189**, 191
Luminaria: 21

M

Magaña, Sergio: 24–26, 42
mar y sus misterios, El: 21, **184–
185**

Maximiliano de Austria: 176
«medalla, La»: 34, 35, **36–38**, 39,
43
Medusa: 15, 27n, 49, 111, 182, 183,
197, **199–202**, 203, 205, 210,
219, 250n, 257
metadiscurso: 45, 46, 54, 55, 64,
70, 72, 74, 78, 84, 87, 100,
51–100
mitología: 32
mundos de Alberta, Los: 34, 35, **35–
36**, 39, 43, 224, 227

N

«Nahui olin»: **167**
«Nora»: 152–153, 163
Novo, Salvador: 21, 23–25, 35
Nueva Dramaturgia Mexicana: 26n

O

Orientación: *véase* Teatro de Orien-
tación
Orinoco: 11, 21, 54, 58, 74, 77, 99,
99n, **101–103**, 104, 106, 113,
153, 157n, 253

P

«Parásitas»: **56–58**
Partido Revolucionario Institucio-
nal (PRI): 23
Pasaporte con estrellas: 21
«pastores de la ciudad, Los»: **126–
129**, 130, 152
Paz, Octavio: 27–29, 68, 165, 170n,
196, 238

pequeño día de ira, Un: 14, 21, 75,
122, 124, 125, 127–130, **130–**
135, 136, 139, 147, 177, 208,
238, 240, 250n, 254

Posada, José Guadalupe: 171

prisionera, La: 126, 153, **158–160**,
163, 178

Prokófiev, Serguéi Serguéievich: 62

Pushkin, Alexandr: 228

Q

Querétaro imperial: 125, 157n, 165n,
178, 255, **175–255**

R

relojero de Córdoba, El: 15, 21, 33n,
165, 181, 197, **207–211**, 257

Revolución Mexicana: 175

«rosa con otro nombre, Una»: 110

Rosa de dos aromas: 21, 43, 49, 53,
74, 77, 99, 99n, 100, 106,
107, 113, 153, 157n, 197,
253, **103–253**

Rosalba y los Llaveros: 12, 20, 21,
25, 34, 35, 59, **59–66**, 67,
76, 77, 78n, 84, 85, 87, 91,
98, 107, 109, 113, 192, 197,
199, 200, 205, 212n, 250n,
253

S

«Selaginela»: **56**

*¡Silencio, pollos pelones, ya les van
a echar su maíz!*: 14, 75,

107, 122, 124, 128–130, **135–**
140, 142, 152, 175, 177, 254

«solitario en octubre, El»: 110

Sor Juana Inés de la Cruz: 41, 42,
127, 128, 154–158, 163

«suplicante, El»: 34, **41–43**, 43

T

Te juro, Juana, que tengo ganas:
15, 49, 111, 181, 197, **211–**
216, 220, 257, 258

teatro épico: 32n, 34, 75, 98, 117,
118, **119–122**, 126, 127, 129–
131, 135, 136, 136n, 140,
152, 153, 156, 166, 173, 174,
177

teatro brechtiano: *véase* teatro épi-
co

Teatro de Orientación: 23, 25

Teatro Ulises: 23, 25

Tejer la ronda: 157n

Teseo: 15, 27n, 122, 182, 197, **203–**
205, 250n, 257

*Tiempo de ladrones: véase Chucho
el Roto*

«triple porfía, La»: 21, 39

U

Ulises, Teatro: *véase* Teatro Ulises

Usigli, Rodolfo: 21–24, 26

V

vals sin fin por el planeta, Un: 12,
74, 77, 85, **89–91**, 91, 107,
112, 225, 237

Índice alfabético de nombres y conceptos

287

Vicente y Ramona: 126, 153, **160–163**, 163, 173, 175, 234

Villaurrutia, Xavier: 35

Y

Yo también hablo de la rosa: 5, 8, 15, 21, 35, 43, 75, 113, 122, 133, 134, 172, 181, 182, 184, 192, 226n, **238–246**, 250n, 254, 256, 258, 259

Z

Zola, Émile: 47n

zona intermedia, La: 21, 27n, 28, 34, 35, **39–41**, 98, 111, 118, 144, 182, 187, 227, 237, 239, 250n, 256

Zorros chinos: 21, 159, 175, 184, 217, 230, **234–237**, 258

Este libro se terminó de imprimir en abril de 2008.

Para la preparación del documento electrónico se utilizó el sistema de composición tipográfica \LaTeX en un ordenador con sistema operativo Mandriva Linux. Más información en www.cervantex.org y www.blogdrake.net.